

Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

4



Галерија фресака

Београд

1972



Зограф

Часопис за средњовековну уметност

Број 4, 1972

Издаје

Галерија фресака, Београд, Цара Уроша 20

Уређују

Аника Сковран и Милан Ивановић (одговорни уредник)

Садржај

Чланци

- 3 — Редакција: Уз двадесету годишњицу Галерије фресака
- 5 — Микеланђело Мураро: Разне фазе византијског утицаја у Венецији у Трећенту
- 19 — Милан Ивановић: Љубижданска двојна икона
- 24 — Мирјана Татић-Бурић: Једна гротеска из Љевишке
- 27 — Војислав Јовановић: О једном ктиторском натпису у манастиру Бањи
- 35 — Мара Харисијадис: Два српска четворојеванђеља из XIV века у Лењинграду и Москви
- 43 — Аника Сковран: Непознато дело зографа Јована Апаке
- 54 — Аника Сковран: Иконостас цркве Светог Николе у Подврху и његов творац
- 63 — Петар Момировић: Две италокритске иконе Успенске цркве у Новом Саду
- 68 — Радомир Станић: Скулпторални портрети ктитора и мајстора на црквама XV — XVII века у Западној Србији и Санџаку

Прилози

- 76 — Аника Сковран: Новооткривене фреске у цркви св. Луке у Котору

Изложбе

- 78 — Павле Мијовић: Једно запажање поводом Изложбе — Средњовековне фреске у Србији, Македонији и Црној Гори, Београд 1971.

Књиге

- 79 — Аника Сковран: Charles Delvoye, L'art byzantin

Преводи: Мара Кордић, Мара Крмпотић и Аника Сковран

Лектор : Вера Стојић

Фотографије: Фото служба Галерије фресака, колор — М. Јеремић; Републички Заводи за заштиту споменика културе Црне Горе и Македоније и аутори чланака.

Техничка опрема часописа, према одлуци Радне Заједнице Галерије фресака, углавном следи решење које је за прва три броја дао Светислав Мандић ранији службеник Галерије фресака и уредник. Овај број уредила је Аника Сковран.

Штампарија „Србоштампа”, Београд, Добрачина 6—8.

Штампање завршено маја 1973.

Фебруара 1953. године званично је била отворена Галерија фресака у Београду. Тим чином коначно је оживотворена стара замисао и многи до тада неостварени покушаји да се оснује установа у којој ће се макар и у копијама чувати лепоте и богатства уметности нашег средњег века. Ту замисао је дуже од једног столећа развијало и настојало да оствари неколико генерација познатих домаћих па и страних истакнутих умова научника и поштовалаца средњовековне уметности.

Још у доба војевања за ослобођење од Турака, у I и II устанку, Карађорђе и књаз Милош бринули су се о обнови, чувању и сакупљању споменика прошлости. Вредност старих споменика је — скупљајући народно језичко богатство и историјску грађу — изузетно осећао Вук Караџић, па је и његов утицај био видан. Посебна и озбиљнија брига почиње тек оснивањем Друштва српске словесности—Српског ученог друштва 1841. године, а нарочито делатношћу двеју крупних фигура наше новије културне историје — Јована Стерије Поповића и Јанка Шафарика. Јанко Шафарик јула 1846. г. обилази историјске споменике и предлаже Правитељству „по мом понизном мненију врло нужно и полезно би било послати једног искусног художника на правитељски трошак... да се све ове од њега сачињене верне копије као имање народно у Народном музеуму чувају.” Само неколико година касније (1858) познати руски историчар, дипломата, путописац и пријатељ наших народа А.Ф. Гилфердинг очаран је застао пред оронулим и без крова осталим сопоћанским фрескама и зажелио да се оне бар ископирају и свету прикажу. Прве практичне радове на прикупљању научне грађе и копирању фресака отпочели су М. Валтровић (1839—1915), професор Велике школе и оснивач Српског археолошког друштва, и Д. Милутиновић, сликар и професор Уметничке школе. Истих година (1868) Стева Тодоровић, сликар и академик, предлаже оснивање сликарске галерије у којој би копије фресака имале посебно одељење.

Нови замах и интересовање за богатство средњовековног зидног сликарства дали су првих деценија XX века истакнути и први школовани домаћи и виђени страни истраживачи: Др. М. Васић, Др. Вл. Петковић, Др. Б. Николајевић, П. Поповић, А. Стефановић, Г. Мије, Ш. Дил, Н. Окуњев и други. Између два светска рата неколико пута су биле приређене изложбе копија фресака у Београду— фебруара и маја 1927, и јануара 1931. године. Али ти напори били су тек први корак. Велика изложба хиљадугодишњег уметничког стваралаштва византијске уметности, одржана 1931. године у Паризу, на којој су биле представљене копије и фото-репродукције и наших споменика, била је догађај од изузетног значаја. Но, на жалост, узастопни светски ратни вихори у два маха су прекидали тај племенити посао.

После II светског рата отпочео је организовани и систематски рад на упознавању света са нашом средњовековном уметношћу, нарочито богатством нашег зидног сликарства. 1948. године основан је Одбор за одржавање изложбе средњовековне југословенске уметности. 1950. године била је у Паризу, у палати Шајо, отворена та изложба и уједно постала право откровење за културну јавност; 1951. године изложба је из Париза пренета у Загреб и коначно 1952. године у Београд. Првих дана фебруара 1953. године у новој згради, подигнутој на месту у рату срушене јеврејске синагоге, копије фресака са одливима скулптуре биле су изложене у дворанама новоосноване Галерије фресака.

Галерија фресака је настала као неминовност постојања једне сталне, студијски конципироване збирке старог сликарства. У стварању ове установе заложили су се многи, међу којима посебно: Милан Кашанин, Лепа Перовић, Светозар Радојчић, Александар Дероко, Војислав Бурић, Дејан Медаковић, Мирјана Љубинковић, Јованка Стојановић-Максимовић, Светислав Мандић као и њени стални сарадници. За стварање Галеријине збирке копија заслужна је плејада врских сликара копииста: Јерослав Кратина Александар Томашевић, Шиме Перић, Миодраг Јовановић, Наум Андрић, Здравко Блажић, Душан Михајловић, Светислав Мандић, Зденка Живковић и Милорад Медич.

У Галерији се већ пуних двадесет година обавља интензиван рад на прикупљању нових копија, научне грађе и документације, фотографисању, припремању и реализовању изложба, пригодних приредаба, спремању и издавању каталога, часописа и других публикација и музејског материјала. Поред изложбених приредаба, које су се стално смењивале у дворанама Галерије, приређен је велик број изложба у тридесетак главнијих градова широм земље. Интересовање за наше средњовековне фреске је нагло порасло у читавом свету, нарочито захваљујући изложбама које је Галерија приредила по великим градовима Европе, Северне и Јужне Америке. У најпознатијим музејима и дворанама културних институција 23 земље широм света било је приређено 57 изложба. Излазећи из круга специјалиста, то интересовање захватило је све историчаре уметности, уметничке критичаре, естетичаре, уметнике и људе који воле уметност. Сви су они нашли у нашим фрескама један од највиших домета европског сликарства средњег века. Галеријине изложбе фресака у матичној кући виделе су генерације ученика и студената, страних гостију и путника који су у немогућности да посете манастире дошли у Галерију да виде фреске. Они пак који су обишли манастире долазили су потом да се кроз копије фресака подсети на старо сликарство које их је очарало и искористе јединствену могућност међусобног поређења ових удаљених слика. Специфичност Галеријине изложбе је систематско приказивање изузетног богатства зидног сликарства наше земље, драгоценог и широког по времену, историји, стилу и географској удаљености.

Галеријина збирка данас има око 1.000 копија од преко 4.000 м² исликаних површина из 70 споменика, који хронолошки иду од X до XVII века из свих крајева наше земље и Хиландара, затим 150 одлива пластике и епиграфских споменика, неколико макета и копија минијатура и икона, стотине цртежа и техничких података, стручне документације и научне грађе и неколико хиљада негатива у фототеци, па се с правом сматра једним од најопремљенијих центара за проучавање и познавање наше средњовековне уметности.

У издавачкој делатности Галерија има свој часопис „Зограф“, који је у земљи и иностранству стекао поверење и углед озбиљног часописа који се бави проблемима средњовековне уметности византијског стила. Поред тога у припреми је драгоцен материјал за издавање свезака „Корпус средњовековних фресака“ за 11 најзначајнијих споменика. Галерија је издала десетине каталога, проспеката и колекција колор-дијапозитива са мотивима из већине споменика.

Целокупан фонд Галерије представља изузетно изворно документарно богатство о нашој средњовековној уметности, а кроз то често и једине податке о животу у прошлости.

Немамо намеру да набрајамо шта је све учињено за протекле две деценије, а исто тако ни шта нам ваља још урадити убудуће. Уз двадесету годишњицу хтели бисмо да подсетима на досадашњу делатност установе, на њену особеност и вредност, као и на сврху њеног стварања и развика, на оно што је њено плодно трајање и што је прави и пуни смисао њеног постојања.

децембра 1972.

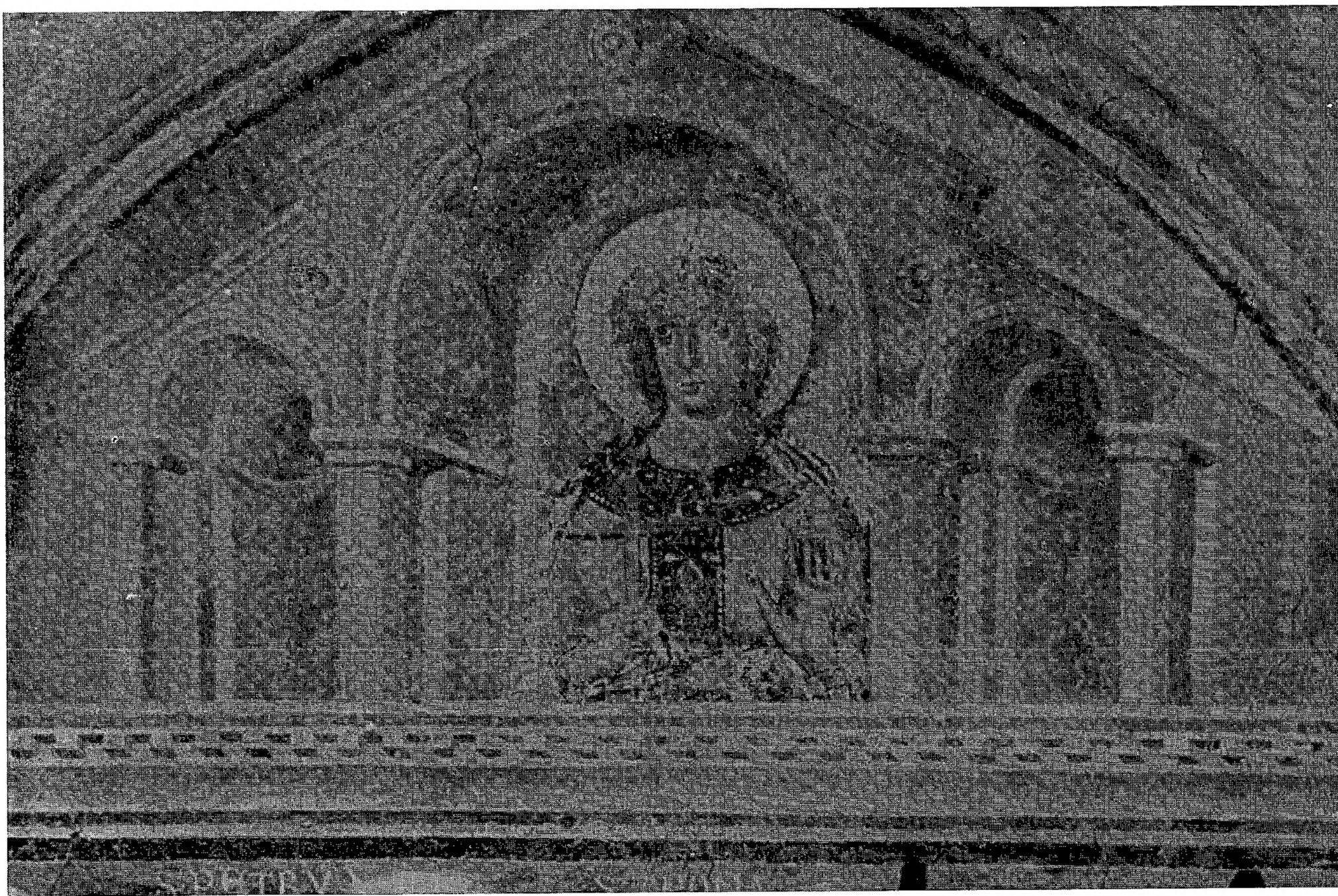
Редакција

Разне фазе византијског утицаја у Венецији у Трећенту

1) Колонијална владавина Св. Марка

Различита и супротна мишљења изражена у недавним оценама једне слике, као што је случај са *Крунисањем Богородице* у Националној галерији у Вашингтону, показују колико је нејасан био појам, не само о венецијанском Трећенту већ и о различитим стилевима присутним у Венецији у том веку. Који су, потребно је запитати се, елементи који могу заиста бити сагледани као византијски? Које су карактеристике готске уметности у Венецији у Трећенту? Је ли могуће да исто

извесно континенталне", пише Палукини (Pallucchini)², прихватајући критички став супротан Фиоковом. Такође и Пињати (Pignatti) види у *Крунисању Богородице* „плод ботескне културе ромањолског типа, са елементима риминским”³. Бетини (Bettini) и Лазарев предлажу веродостојнију интерпретацију, први уочавајући у извесним тврдоћама слике из Вашингтона „остатак западњачке интерпретације старе Византије”⁴; други видећи у овом *Крунисању* једну „одлучну прераду византијских типова у готском смеру, са подвученом западном иконографијом, готским осо-



Венецијански мајстор око 1265, Св. Јелена (фреска). Венеција, Сан Зан Дегола

дело буде од неког критичара приписано византијском стилу а од других сагледано као готско? Па ипак, тако је.

„То је једна од најочигледнијих византијских етапа овог мајстора”, истиче Фиоко (Fiocco) у вези са *Крунисањем* из Вашингтона¹. „Овде је монументална величанственост у овим двома фигурама и у њиховом ставу, још по укусу романике,

бинама круне и тканине пребачене преко престола”⁵.

² R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Bologna 1955, p. 88.

³ T. Pignatti, *Origini della pittura veneziana*, Bergamo 1961, p. 47.

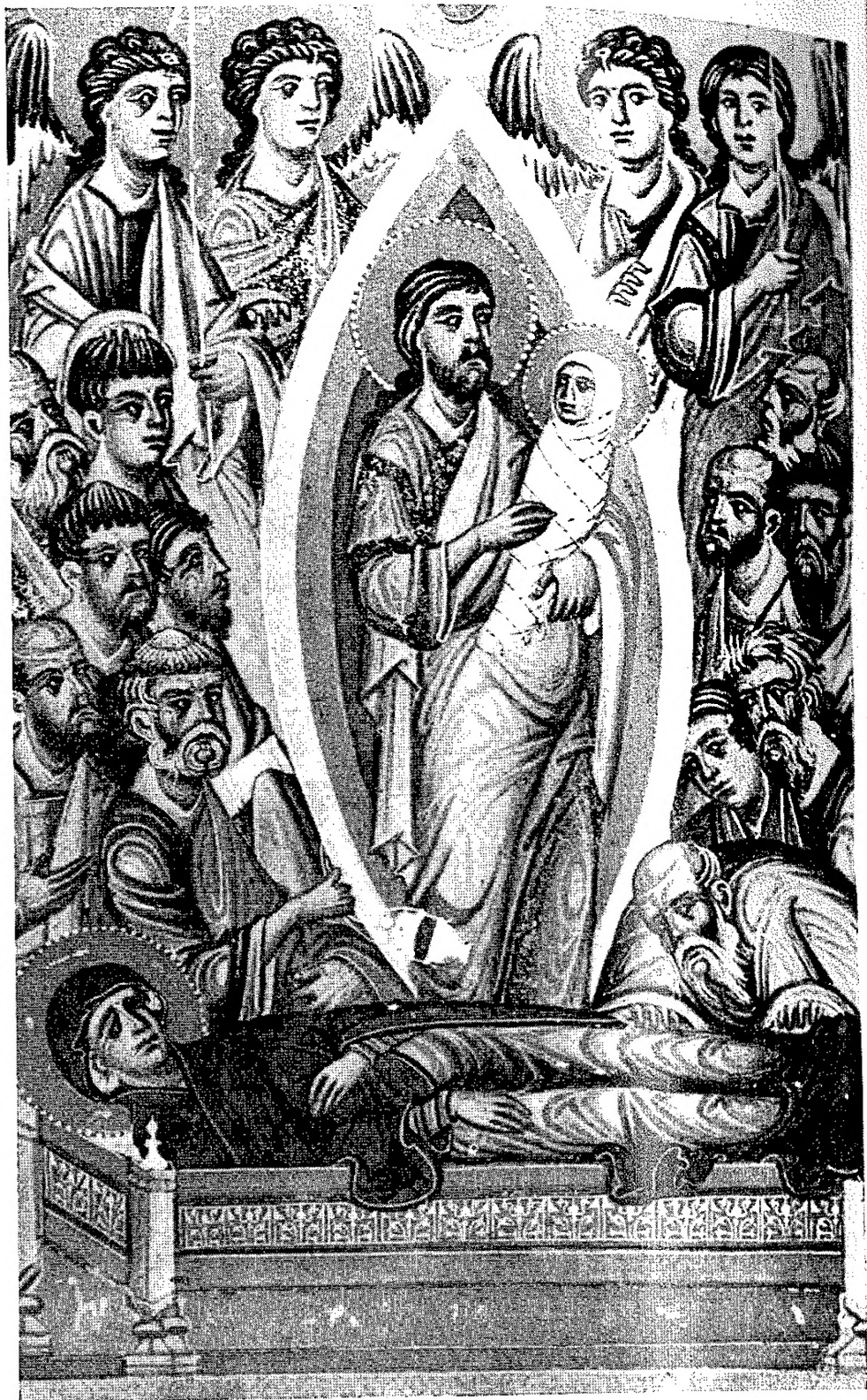
⁴ S. Bettini, *Aggiunte a Paolo Veneziano*, in »Bollettino d'Arte«, 1935.

⁵ V. Lasareff, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, in »Arte Veneta«, 1954, pp. 86—88.

¹ G. Fiocco, *Le primizie di Maestro Paolo Veneziano*, in »Dedalo«, 1931, p. 88.

Другом приликом настојао сам да прецизирам своје мишљење, одузимајући *Крунисање* из Вашингтона Паолу Венециану (Paolo Veneziano) и приписујући га Марку, његовом старијем брату, ученику и подражаваоцу једног „теутоноског“ уметника, који се вероватно може поистоветити са фратром Бованијем, који је радио у Венецији првих година Трећента. Ово мишљење подупиру и стилске анализе као и конфронтирање са другим делима из истог времена, но изнад свега неки документи, нарочито онај тревизишког нотара Оливиера Форцета (Oliviero Forzetta), који у свом спису даје јасно сведочанство о уметничким приликама у Венецији око 1335. године⁶.

Но, овде не намеравамо да се задржавамо на мајсторима и западњачким компонентама које су коначно преовладале у Венецији; наша намера је да разазнамо које и колике су биле последње манифестације византијске уметности у овоме граду. Треба одмах рећи за Трећенто да се не ради о једној јединој струји, како сва критика и даље заступа, изазивајући највећу збрку код студената; није увек тачно да сваки нови талас византизма има свој извор у Византији,⁷ будући да су постојали многоструки и доста различити центри зрачења византизма који су каткад имали посебне одразе у венецијанској уметности Трећента. Предмет ове студије је, дакле, појединачно установљивање разних фаза византијских утицаја, који су се смењивали у пределу лагуна после IV крсташког рата и нарочито после пада Источног латинског царства.⁸ Између 1203. и 1261, у периоду када су крсташки заузимали Константинопољ, византијска уметност није била јако поштована у Венецији, што показују и мозаици у Св. Марку из тог времена (на пример, они који украшавају лук Страдања), који су, као што је доказано, инспирисани минијатурама произашлима из земаља немачког језика. Претежно антивизантијски карактер се опажа, у осталом, у скулптури и другим уметностима које су цветале у Венецији тога доба (оков Јеванђеља са Христом који благосиља, сада у ризници Св. Марка; скулптуре са *Јеванђелистима*, сада на спољној страни левог трансепта Базилике, итд.). Како је добро показао Демус,⁹ после губитка Константинопоља од стране крсташа (15. августа 1261.) раширио се и по Венецији талас византизма, који сачињава прву тачку нашег испитивања. Ово се не односи толико на уметничка дела која су Млечани донели са собом напуштајући престоницу — многа ремек-дела приспела су већ раније — већ пре на изненадни углед и велику вредност коју је после губитка Византије добио сваки предмет византијског порекла. Тек тада византијски узор успевају да створе један нови стил, онај који ћемо видети документован у фрескама што сам их открио у *Сан Зан*



Венецијански сликар друге половине XIV века, минијатура Епистолара Бовани да Ганбана. Падова, Епископска библиотека

Дегола (San Zan Degolà) у Венецији¹⁰ и у неким мозаицима који одговарају овим фрескама, као *Пророк Данило* из десног трансепта Св. Марка, што сада предлажем критици. Раније сам ове фреске упоређивао са сликарским циклусима у Србији, посебно онима у Милешеву и Сопотанима.¹¹ Преиспитивање ових дела и један разговор са В. Бурићем на Универзитету у Београду довели су до поновног сагледавања ситуације. Истина, фреске Сан-Зан Дегола припадају истим монументалним токовима неких међу најкласичнијим сликарским струјањима у Србији, но на крају се мора закључити да су оне дело једног западног мајстора који се, радије него да гледа савремене фреске Сопотана, ослања директно на узор ове македонске ренесансе која је поново истакла вредност уметности и културе античког света. За разлику од сликара грчког и цариградског порекла који су радили у Милешеву и Сопотанима, мајстор Сан-Зан Дегола открива своје западњачко порекло у реализму и експресивности извесних појединости, у пластичном и илузионистичком карактеру украса, у начину концепције перспективе, не апстрактне и стили-

⁶ M. Muraro, *Maestro Paolo da Venezia — fortuna critica*, in «Ateneo Veneto», 1965, p. 6; *Maestro Marco e Maestro Paolo da Venezia*, in «Studi in onore di A. Morasi», Udine (у штампарији) *Paolo da Venezia*, Milano 1969, pp. 29, 157.

⁷ A. Grabar *Bysance et Venise*, in «Venezia e l'Europa», Venezia 1955, p. 50; O. Demus, *Bisanzio e la pittura a mosaico del Duecento a Venezia*, in «Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento», Firenze 1966, I, p. 139.

⁸ O. Demus, op. cit.

⁹ Интересантна је у вези са тим вест коју доноси Г. Федалто (*Ricerche storiche sulla posizione giuridica ed ecclesiastica dei Greci a Venezia nei secoli XV—XVI*, Firenze 1967, p. 16) према којој 4. јула 1271 Велики Савет одлучује да да широко гостопримство Грцима настањеним у Венецији и онима који су се од недавно доселили у овај град.

¹⁰ M. Muraro, *Antichi affreschi veneziani*, in «Le meraviglie del passato», Milano 1954, p. 261; *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia 1960, pp. 38—41.

¹¹ M. Muraro, op. cit., 1954, p. 262; 1960, p. 40.



Паоло Венецијано, 1333, Триптих.
Вићенца, Градски музеј

зоване као у Византији, већ свечане и органске као у Риму.¹²

Сликане су, како би рекао Демус,¹³ да са својом пластичношћу буду сагледане у оквиру венецијанске прото-ренесансе која се у Дућенту одликовала изричито хришћанским карактером.

Ова дефиниција потпуно одговара стилу фресака из Сан-Зан Дегола, где нам заиста изгледа да налазимо директни одјек старохришћанске сликарске традиције. По мом мишљењу, ово сликарство (које Фиоко апсурдно приписује XI веку),¹⁴ треба ставити у време око 1265, моменат у коме је Сан Зан Дегола био под управом Беата Ђованија (Beato Giovanni) који, својом светошћу и својим чудима, увећава важност и углед ове цркве.

Не могу а да се не дотакнем задивљујуће констатације да су фреске Сопоћана можда најдивнији и најграндиознији циклус нама познат у средњовековној Србији, настале у том истом времену, управо између 1264. и 1268.¹⁵ Сетимо се уз то да је манастир Сопоћани основао 1260. краљ Урош I, син Ане Дандоло, која је припадала истој фамилији Франческа и Андреје Дандола, венецијанских дуждева из средине Трећента и правих протагониста културног и уметничког процвата тога времена. И поред непрекидних веза које су спајале Венецију са српским краљевством, тада веома богатим и моћним, треба подсетити на то да су две земље стекле своју независност одвајајући се од Византије; оне су се, међутим, и даље осећале привучене да остану у орбити старе престонице, посебно сада, када су, користећи се декаденцијом Империје, биле подстицане амбицијом да над њом доминирају.

По мом мишљењу, жеља за задовољењем ове велике амбиције пренела је на уметност друге половине Дућента свечани дух, величанствено надахнуће, римско и царско достојанство које ка-

рактерише монументалне уметности тога тренутка.

Ако Венеција настоји да сама реконструише Свето Римско Источно Царство, морала би у свему и за све бити достојна да се такмичи и надмаши Византију, да прихвати облике потврђене у најславнијим тренуцима ове цивилизације, од којих је последњи било доба цветања у време македонског ренесансе: но да би се дошло до узора још нерасправљеног престижа, кретања су се сводила на старе изворе, на стари Рим и нашла у палеохришћанској уметности решење какво је најбоље одговарало захтевима католичког света, а што ни на који начин није било начето Православљем које је превладало на Истоку.

Сан који је подстицао на поновно преузимање вођства једне империје (не треба заборавити да су у Византији Млечани имали превласт не само у трговини већ и у високим свештеничким редовима), пренео је на венецијанску културу последње четвртине Дућента грандиозне визије, као што је она коју видимо остварену у *Мадона дело Скиопо* (Madonna dello schioppo), затим је минијатуристи евангелистара Ђовани да Гаибана (Giovanni da Gaibana) сугерисао ликове замишљене јединственим духом синтезе и реалности. Као што се увек догађа, после сваке класичне фазе настаје тренутак у коме преовладавају западњачке особине, па и на страницама падованског минијатуристичког видимо већ како се вијуга нервозно и готицизирано писмо које ћемо ускоро наилазити у минијатурама што подражавају емајл, а биле су у моди у Венецији и на свим њеним блиским и удаљеним тржиштима на прелазу између Дућента и Трећента.

Уметност „кристалара“ представља међутим стилизације, механичке формуле које би нас навеле да одмах сада говоримо о читавом једном

Св. Теодор
(деталј скулптуре). Венеција, Мали трг Св. Марка



¹² A. Stojaković, *La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale Serbe du XIII^e siècle*, in *»L'Art Byzantin du XIII^e siècle — Symposium de Sopocani«*, 1965 Beograd 1967, p. 169.

¹³ O. Demus, *Bisanzio e la scultura del Duecento a Venezia*, in *»Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascenza«*, Venezia 1966, II^o, pp. 143—144.

¹⁴ G. Fiocco, op. cit.

¹⁵ V. Djuric, *Sopocani*, Beograd 1963, p. 112.



Паоло Венецијано, Купола са мозаицима анђела, Венеција, Базилика Светог Марка, Крстионица

низу занатлијских производа намењених верском обреду и побожности, а који су у Венецији кроз све време присутни и из Венеције расејани по целом хришћанском свету. То су предмети се-ријске производње, у папиру, пергаменту, обоје-ном стаклу итд, то су имитације, могло би се чак рећи и фалсификати правих емајла и златарских радова. Најпознатија група тих „пoboжних слика“ производ су такозваних „мадонијера“.

Касније ћемо говорити о „мадонијерима“ ко-је су све заједно сакупили у једну групу под на-зивом „венетско-критска“, а што је погрешно јер их треба поделити на велики број центара и школа. Довољно је напоменути да су се у сваком тренутку у Венецији, поред надахнутог уметни-чког стварања, поред званичног дворског и црк-веног сликарства, и даље бујно множили уметни-ци који су износили своје побожне слике на тр-жиште, анонимне занатлије које се у докумен-тима помињу као „сликари светаца“.¹⁶ А будући да се византијска уметност вековима поистовећи-вала са „религиозном уметношћу“, ето млетачког трговца који од сликара тражи слике светаца на-сликане у том стилу, оне слике које су се на крају свуда прошириле, продрле у сваки дом, у сваку цркву млетачког света све до пада Репуб-лике, па и после тога.

Али није ово она византијска уметност која нас занима у овој студији, посвећеној праћењу разних фаза венецијанске уметности а не венеци-

јанског занатства које се развијало под утицајем Византије.

2) Уједињење цркава

Талас појачаног византијског утицаја који је захватио Венецију после пада Источног Царства убрзо је посустао и нестао под налетом нових појмова, новог гледања на свет које са Запада до-носе и намећу калуђерски просјачки редови, они фрањевци и доминиканци који су за кратко вре-ме у пределу Лагуне подигли десетине и десетине цркава: довољно је сетити се цркве Сан Зани-поло.¹⁷

Венеција је почетком Трећента сматрала по-ребним да се наметне читавом свом залеђу на копну; као отворени противник и непријатељ папства заузела је град Ферару. То је тренутак ка-да се византијски свеци занемарују, а франко-ве-нетско наречје се уздиже и бива признато звани-чним државним језиком Републике. Све су број-нији у пределу лагуна уметници који воде поре-кло с оне стране Алпа. Не само архитектура већ и све гране уметности примају готски карактер; чак се и уметност мозаика поводи за тим стилем (погледајмо, на пример, *Разапшњање на крст* у крстионици цркве св. Марка).

Правим оснивачем школе млетачки сликари сматрају једног „теутонског“ уметника о коме смо говорили, па га и надаље подражавају све

¹⁶ L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, Bergamo 1909, I, p. 105, N. 2.

¹⁷ H. Dellwing, *Studien zur Baukunst der Bettelorden im Veneto*, München 1970.

ДОК се
ВНО ин
стану
је сад

См
дано
ви на
ма кр
кусиј
на је
дигну
дора
ло да
на по
и кој
одго
у чи

Смр
откр
умет
бела
тех
сен
лео
нац

раз
гол
нут
нач
сти
вој
за
ни
ум
ри
ни
ви
и
та
го
В
А

С

З

У

С

док се у IV деценији Трећента не пробуди поновно интересовање за византијске узор, те ови постану основом другог таласа византизма који је сада предмет нашег излагања.

Сматрамо да смо у стању да потпуно оправдано предложимо тачан датум кад пада овај нови налет византијског утицаја, који је, иако веома кратког века, имао непосредне и брзе реперкусије на читаву културу тога доба. 1329. године на једном од стубова Малог трга св. Марка подигнут је кип једног византијског свеца, св. Теодора. Четири године касније маестро Паоло да Венеција потписује и бележи датум (1333.) на полиптиху који се налази у Музеју у Вићенци и који по једнодушном мишљењу свих критичара одговара тренутку најјачег византијског утицаја у читавој његовој уметности.

Средишни приказ овог триптиха представља *Смрт Богородице* који нам и као предмет обраде открива непосредни контакт са византијском уметношћу. Композиција, ликови апостола и анђела, а изнад свега карактеристике сликарске технике која истиче блиставе боје и префињена сенчења, упућују нас на уметност ренесансе Палеолога која је у Византији достигла свој врхунац у време цара Андроника II.

У овом делу уочавамо дубоку и суштинску разлику у односу на фреске у цркви Сан-Зан Де-гола. Запажамо да величанствену синтезу тог тренутка замењују аналитички стил и апстрактан начин поступка у коме нема никаквог трага пластицизма ни монументалности. Овде се може говорити о неком непосредном утицају извесне византијске уметности, обрађене кроз најистанчанија искуства званичне дворске уметности; оне уметности која и даље доводи у недоумицу историчаре, јер изгледа као да никада није доживела ни детињство ни старост. Још једном је вештина византијских занатлија, који су својом техником и изградом луксузних производа надмашили све, та која на Западу, а такође у Венецији има много јачи утицај од оног што је могао да допре из Византије као последица туробних политичких догађаја што су тада потресали Царство.

И мозаици крстионице Светог Марка (може се рећи да нам ови мозаици сведоче о свим фазама кроз које су прошле византијске уметности у току прве половине Трећента) пружају нам доказ о овом таласу утицаја уметности Палеолога управо у фигурама анђела које су израђене у првој куполи, а код којих сам предложио да се призна непосредно учешће Паола Венециана. А будући да је маестро Паоло (који се за разлику од брата му Марка, осећао присније везаним за истанчаније струје византијске дворске уметности) позиван да ради како у Дуждевој палати тако и у палати „деи Мендиканти“ просјачких калуђерских редова, (триптих из године 1333. припадао је једној цркви посвећеној св. Фрањи), треба рећи да нови талас византизма није захватио само један одређени друштвени слој, већ је наишао на погодно тле и проширио се по свим млетачким земљама.

Да би се објаснио успех византијске уметности у том тренутку, мислим да треба да скренемо пажњу на један духовни покрет који је, и у циљу да се одупре претећој турској опасности, тежио за уједињењем обеју цркава, католичке и православне, у један јединствени хришћански свет. Папа је био наклоњен овој унији, а уз њега све католичке земље а посебно Венеција; највеће теш-



Венецијански скулптор из XIV века, Свети Ђорђе.
Венеција, Базилика Св. Марка, фасада.

коће су, међутим, долазиле од стране византијског цара који је, иако лично склон унионистичком покрету, као и читав његов двор и напреднији друштвени слојеви престонице, наилазио на огорчено противљење код народа из провинције и свег нижег свештенства, непоколебљивих у свом православљу.

Разноврсни интереси, уистину пре материјалног него духовног карактера, подстицали су на Западу пропаганду за унију цркава. Да ли је могуће пронаћи у уметности одраз овог покрета? Нови талас византизма који заокупља нашу пажњу могао би се можда протумачити као један од оних малобројних уступака које су католици давали, то јест уступак да се прихвате неки видови иконографије омиљене православном обреду и приме облици и начини обраде византијске уметности, то што карактерише и сликарство маестра Паола у овом тренутку.

Да би се оправдао поновни успех византијске уметности, а реч је о Венецији, потребно је да се подсетимо на оно што Острогорски¹⁸ пише кад говори о духовној снази религиозних институција у Византији:

¹⁸) G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, Torino 1968, p. 142.

„Упркос опадању византијске државе, Цариградска патријаршија остала је и даље центар источнохришћанског света и имала је своје митрополије и архиепископије не само у изгубљеним малоазијским и балканским покрајинама већ и на Кавказу, у Русији и у Литванији.” (Др Г. Острогорски, Историја Византије, Просвета, Београд, фототипија 1959. стр. 454—455)

Да би се схватило колико је била моћна снага пропаганде унионистичког покрета довољно је помислити да су чак и калуђерски просјачки редови, чији су животни појмови толико супротни поимању православног света, на крају ипак прихватили стил доба Палеолога.

На полиптиху из Вићенце крај *Смрти Богородице* приказани су св. Антун и св. Фрања. Да византијски стил не одговара новом садржају види се из наивности којом су представљена ова два фрањевачка свеца.

Краткотрајан и само површно доживљен налет византијског утицаја који се односи на годину 1333. био је ускоро превазиђен. Венеција се поново вратила усвајању западњачких уметничких искустава и тек је сада била у стању да прихвати и схвати Бота, што се види из слике поменутог маистра Паола, слике која се сада налази

Паоло Венецијано, Св. Марко исцељује Аљана.
Венеција, Базилика Св. Марка, Музеј, детаљ
оплате златног олтара



у колекцији Креспи у Милану, а на којој је забележен датум 1340. Од тада па надаље, све јасније, главна нит млетачке уметности и даље ће крчити свој сопствени пут, потискујући византијски утицај у позадину, стално приметну, али већ далеку. Префињена техника искусних дворских сликара цариградског двора, љубав према блиставим, јарким бојама и позлаћеној позадини, већ ома упечатљиво приказивање скупocenih тканина и златних украса и накита који нашим Богородицама даје чар тајанствених идола, и убудуће ће карактерисати млетачку уметност, преносећи на њу блистави сјај и аристократски дух, по чему се ова издваја од било које сликарске школе. Мало по мало ће међутим нестајати укоченост и симболизам византијског порекла, па ће анонимност те традиције постепено да уступа место конкретном гледању на свет, дубљем и свејаче везаном за догађаје и збивања у историји Венеције.

3) Обнова Венеције у Трећенту

За време владавине дужда Андреа Дандола можда последњи пут, уметност и култура, примивши византијске облике, настоје да се силом наметну упркос природним стремљењима града

Паоло Венецијано, Свети Борђе.
Венеција, Базилика Св. Марка, Музеј, детаљ
оплате златног олтара



која све изразитије теже Западу. Испрва је тај период био срећан и славан: „Витално језгро, пресудни ослонац изванредног процвата у Трећенту, пише Луцато (Luzzato),¹⁹ јесу деценије које претходе половини века”: управо оне деценије у које пада посебни талас византизма који ми разматрамо у овој трећој фази.

Затворен у Дуждевој палати, управо тада реконструисаној као да симболизује тријумф Венеције, одвојен од света у својој кули од слононаче, окружен дворјанима којима је представник био Бенинтени де Равењани, најученија особа града, дужа Андреа Дандоло је писао историју Венеције, града чије су амбиције тада биле до те мере високе да је тежио да надмаши и саму „Пресмиону Грчку”, коју Франческо Петрарка помиње у натпису што га је припремио за своју надгробну плочу.²⁰ Али Грчка, или боље византијски двор оног толико потцењиваног цара Андроника II, био је у ствари узор који је Венеција у том тренутку подражавала, а велики хуманиста Бенинтени де Равењани заузимао је крај дужда место које је Теодор Метохит, први министар Царства, држао на цариградском двору.

Хуманистичкој струји којој је Бенинтени де Равењани стајао на челу, припадали су у Цариграду неки од најсуптилнијих писаца неохелениста као што су Георгије Пахимер, Григорије из Нисе, Манојло Филос, подражавалац Филострата. А Теодор Метохит је подигао цркву у Кори (чувену Карије Цамиј), чији су мозаици представљали ремек-дело читавог Трећента.

Коју годину после тог ненадмашеног тренутка у култури и уметности, Источно Царство је запало у нову, још драматичнију кризу. То су сазнале околне земље, па су сместа подгрејале

своје амбиције да наследе престиж чак и саме Византије. Свуда се настојало да се учврсте унутрашње политичке структуре; обнављао се сјај церемонијала који није више био изводљив у осиромашеној престоници; подизале су се велелепне грађевине и украшавале најистанчанијим уметничким делима; намножили су се центри културе: „најкарактеристичнији вид ове фазе грчке културе јесте повратак на научне студије, на традиције, на дух античког хеленизма који су толики писци наглашавали, а који се и видно испољавао у уметности.”

Центри овог поновног процвата налазе се у Гучкој, у Македонији, а и у удаљенијим земљама, у Србији и Венецији, које су биле одвојене од Византије, а поред тога и у отвореном супарништву са њом. „Последње прибежиште византијског хеленизма коме је у престоници претила опасност, пише Лемерл,²¹ постао је град Мистра у Мореји, град који је под Палеолозима доживео свој најсјајнији период. Фреске његових цркава, које се очигледно надовезују на школу мозаиста Карије Цамиј, најречитији су документ преко којег упознајемо сликарство епохе Палеолога. Име Мистра нам налаже одмах да укажемо на оно што је можда најоригиналније обележје византијске културе тог тренутка: духовни живот и политички живот све више теже да се повуку из Цариграда, сувише изложеног опасности, и да се склоне на Пелопонез... Мистра је била додељена млађем, другорођеном сину самога цара који је владао у Византији. Али област је више сматрала себе правом правцатом независном државом него провинцијом Царства. На њеним брежуљцима ничу палате, цркве, манастири, а двор њених деспота сјајнији је и бујнији од цариградског. Тамо су живели чувени учењаци и гласовити философ и хуманиста Гемист Плетон, који је израдио пројекат реформи намењених препороду Грчке.”

¹⁹ G. Luzzatto, *Storia economica di Venezia*, Venezia 1961, p. 20.

²⁰ E. Pastorello, *Introduzione a: Andreae Dandoli Chronica per exstensum descripta*, in »RR, II. SS.«, XII, Bologna 1942, p. LXXV.

²¹ P. Lemerle, *Histoire de Byzance*, Paris 1943, p. 91.

Мајстор Паоло, *Политих*, Париз, Лувр





Школа Мајстора Паола Венецијана,
Св. Павле. Детаљ политиха. Београд, Народни музеј

Још је значајнији у том погледу културни и уметнички процват краљевства Србије у XIV столећу. Прву српску државу основао је у XII столећу Стефан Немања. Његови наследници, низом освајања у Бугарској и Грчкој, успели су да од

Србије начине најмоћнију државу на Балкану. Свој је врхунац Србија достигла под Стефаном Душаном, који је ступио на престо 1331. године, и он је прихватио сан свих владара балканских земаља, да заузме Цариград. У време Андроника II Душан је ступио на тле северне Македоније и у Албанију. Касније, користећи се тешким трзавицама које су слабиле Византију, заузео је целу Македонију, сем Солуна. После заузимања Среза Душан се прогласио царем Срба и Грка и био крунисан у Скопљу 1346. године. Остало му је само да освоји и сам Цариград.

О процвату уметности и културе у Србији половином XIV века исцрпно нам сведоче сликарски циклуси који су се сачували до данас, књижевно стварање тога доба и докумената што говоре о важности коју је то краљевство тада стекло не само својим огромним богатством већ благодарећи и чврстости и мудрости својих владара, као и државној организацији.

А будући да Србија није учествовала у крсташком рату, тако кобном по Византију, управо су ту нашли прибежиште уметници из престонице и у тој пријатељској земљи лакше се уклопили у живот јер су, између осталог, наишли на исту веру, на православље које су оставили у својој отаџбини. Управо захваљујући овим сликарима остала су нам сведочанства о неким основним струјама византијске уметности у пуном Трећенту.

„Уговор о пријатељству између краља Србије и Византије допринео је јачању византијског утицаја у српској држави. Започела је одмах снажна јелинизација српског двора и државне организације која ће достићи свој пуни развој под владавином Душановом...”²²

И за владавине Стефана Душана отпочео је да се изграђује такав живот на двору који у неку руку наговештава оно што ће постати обичајем у Италији у време хуманизма. Просвећени владалац окружен је најугледнијим личностима из културног живота. И Венеција, град који је стално активан на политичком и трговачком пољу, под дуждевима из породице Дандоло доживљава коренисти преображај уздижући се изненада до носила извесних видова хуманистичке културе. Ту, у Венецији, срећемо Леонтија Пилата који је дошао из Калабрије, обогативши претходно своју културу дугим боравком на Криту. Овде налазимо још једног ученог човека, Варлаама II, такође Калабријца, епископа Герасе, кога ће цар Андроник II слати као посланика папи Бенедикту XII. Управо ће Варлаам бити један од важних поборника покрета који је тежио за уједињењем двеју цркава, а о којем смо говорили. У Венецију срећемо Тројента долази и Франческо Петрарка, пријатељ Бенинтенди де Равенјанија и дубоки поштовалац дужда Андреа Дандола. Велики песник долази у овај град да би се састао са људима богате хеленистичке културе и да би пронашао грчке текстове. Не смемо заборавити да је у Венецији била основана прва катедра грчког језика, језика који се још тада сматрао најуниверзалнијим језиком тог времена.

Андреа Дандола, дужда хуманисту, у његовој делатности помаже и сарађује са њим велики канцелар Бенинтенди де Равенјани, чија су књижевна дела приписивана чак самом Петрарки. А да је Венеција намеравала да се такмичи са Византијом, па чак и да је надмаши, изгледа да то могу

²² G. Ostrogorsky, op. cit., 1968, p. 445.

и уметнички занати, развијени у том
и Венеција где уметничка израда
кад није изгубила свој високи углед,
не би допустити украшавање светих ме-
мозаицима какве сиромаштво у које
престоница Источног Царства није више
. За Венецију то је тренутак истинске
армоније: политика, религија, култура,
државна организација и љубав према
све је у пуном складу и доприноси да
оно што Сексел назива „Херојским пре-
м венецијанског средњег века”²³.

ности симбол ове атмосфере „обнове”
у дивној и веома оригиналној структу-
дуждеве палате, у читавом низу чудесних
оно што је *Благовештење*, које је 1345.
стављено у цркви св. Марка, у прекра-
телима Дуждеве палате за које се Ве-
сно и веома издашно инспирише непо-
ским узорима. Али изнад свега у *Опла-*
а олтара коју су 1345. насликали мае-
о да Венеција и његови синови Бовани
лазимо потпуну равнотежу, спокојство,
ја савршено представља достојанство
а.

ј једног мита.

лати златнога олтара” не примећује се
нак немира. То је дело које представља
ве венецијанске „Обнове” којој је наме-
а се такмичи са највишим уметничким
сталим у Византији у време ренесансе
. Али политичка историја тог времена
с да је то одушевљење, које изгледа као
актерисало доба владавине дужда Ан-
ола, почињало да јењава под првим сим-
едне кризе која ће за кратко време до-
ачку државу на руб пропасти. Узалуд-
ебрегнути ту чињеницу величајући она
а уметничка дела надахнута хелениз-
удно је склањати се. повлачити се у ап-
какву налазимо у *Madoni di Karpineta*
енецијана: цела та вештачки изграђена
ија за владавине дужда Андреа Дандо-

ла показала се на крају преживелом, ван историј-
ског времена, будући саздана на застарелим узо-
рима, коначно превазиђеним. Ускоро затим пока-
заће се узалудним свако даље подржавање ауто-
ритета власти једног владара и једне државе ко
јима са свих страна прети опасност.

Уочи другог Јубилеја, чију прославу прогла-
шава 1350. године папа Климент VI, цела је Ев-
ропа притиснута веома тешким невољама. Док су
нове организационе структуре, као на пример ита-
лијанске градске комуне, биле у стању да се успе-
шно супротставе свакој опасности, (биће нам ја-
сно ако се подсетимо на брзину којом је Фиренца
пребродила кризу изазвану кугом 1348. — оном
коју нам је Бокачо описао), земље које су се на-
лазиле под управом застарелих режима биле су за
кратко време доведене до ивице слома. То се, на
пример, догодило са Србијом, која је била тада
најмоћнија држава на Балкану, а после смрти
Стефана Душана 1355. године почиње да пропада.

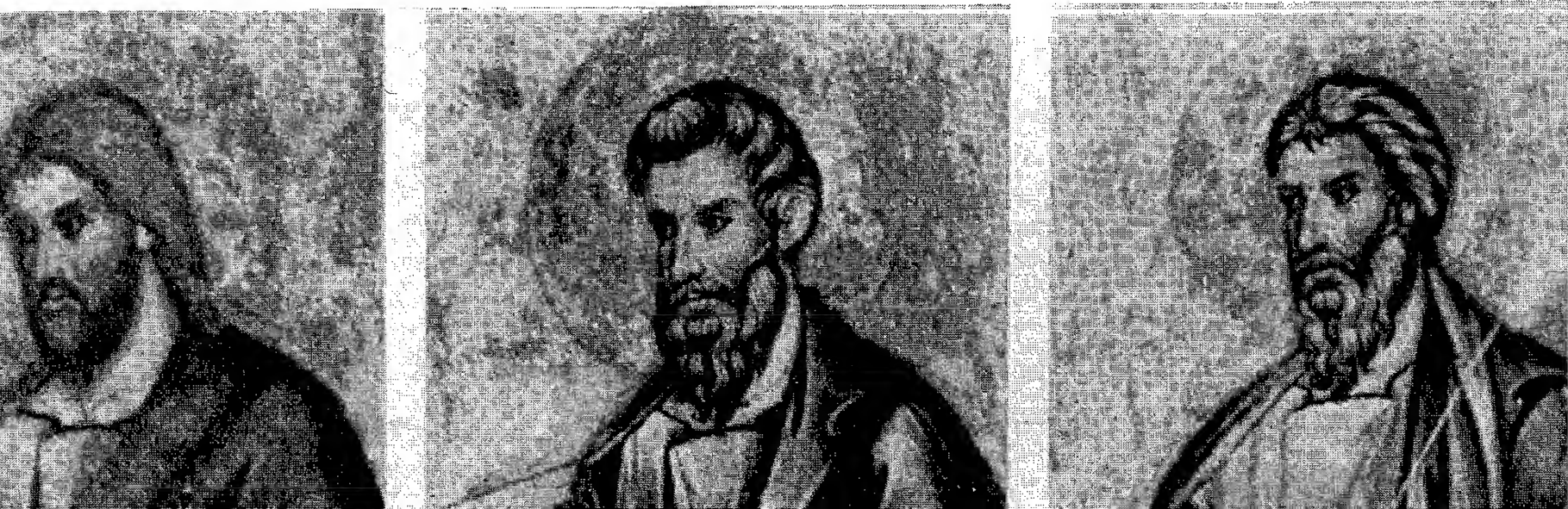
„Година 1348, пише Пасторело (Pastorello)²⁴
била је судбоносна за град Лагуна. Већ је
1347. године настала велика глад и скупоћа; за-
тим је завладала епидемија азијске куге која је
преко Грчке пренета из Цариграда, беснила је пу-
них шест месеци и поморила две трећине станов-
ника Венеције.”

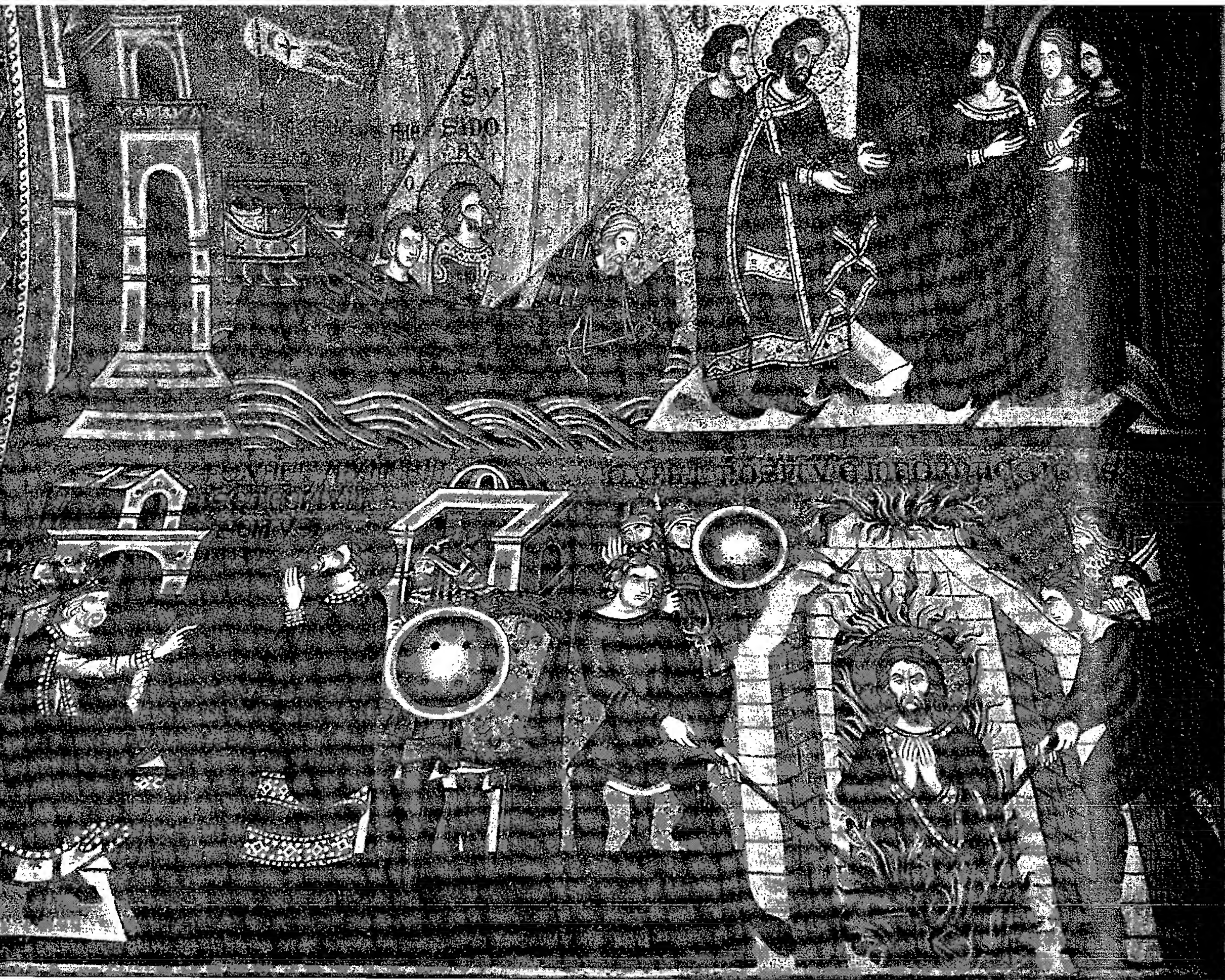
Пропашћу политике Андреа Дандола, искључењем из јавног живота Бенинтенди де Равењанија, одласком званичног државног сликара Паола Венецијана у Дубровник завршио се коначно трећи византијски покрет о коме сад излажемо: Венецијанска „Обнова” очигледно је завршена када године 1354. умире Андреа Дандоло, а маестро Паоло слика полиптих који се сада чува у Лувру на којем је као датум забележена управо та година.

Примећујемо да се схеме и облици укрупљују: декорације постају гломазне и без сјаја, профили су сведени на маске. Сликарска обрада је прилично немарна и рађена овлаш. Одатле проистичу уопштени изрази који непријатно делују највише на онога ко је био навикао да се диви прекрасним хроматским инвенцијама млетачког мајстора.

xel, Lectures, London 1957, p. 145.

²⁴ E. Pastorello, op. cit., 1942, p. XIV.





Венецијански мозаиста из друге половине XIV века,
Мучење Св. Исидора (мозаик). Венеција, Базилика Св. Марка, Капела Св. Исидора.

Да бисмо образложили особине последњег таласа византијског утицаја у Венецији Трећента у току ове четврте и последње фазе коју покушавамо да реконструишемо, изгледа да нам могу послужити неки симптоми повезивања нашег града са другим земљама византијског подручја, који се тада јављају. После куге која је харала 1348. године, а била праћена разбукталом верским фанатизмом и истовремено извесним презиром и потцењивањем земаљских добара, видимо да се млетачка уметност дала у поновно тражење, и то управо у византизму, оних најпогоднијих израза који би тумачили особени религиозни дух тог времена. Популарно али рафинирано сликање, које је маестро Паоло први увео у млетачке земље, сада се напушта, замењују га скромније боје, суморне и без сјаја, у служби једне сиромашније и поједностављене уметности. Венецијански маестро Паоло не слика више за дуждев двор, већ уз помоћ многобројних али сирових радника ради за цркве и манастире на периферији и за удаљене земље. Између 1348. и 1355. налазимо гачак у Далмацији, на подручју где је византијски стил већ и раније имао значајних уметничких остварења. 1348. године реликвије св. Исидора положене су у нову капелу коју је дужд Андреа Дандоло дао градити у цркви св. Марка, а коју ће довршити његов следбеник дужд Бовани Градениго 1355. У

них мозаика у Венецији треба поменути да се византијска компонента, поред тога што је представљена поновним процватом култа једног светитеља пореклом са острва Хиоса, испољава у приказивању источњачких предела и источњачке одеће, у ставу насликаних људских фигура и у упечатљивости којом је приказано страховито мучеништво. У данима када је куга беснела, светац је својим чудотворним исцељењима стекао велики углед код побожних Млечана.

Ово је само једна од појава које нам сведоче о враћању, о поновном буђењу неких видова побожности код Млечана, а који потичу са Истока; у овоме је град уживао преимућство пред било којом другом земљом, јер је са лакоћом могао да усвоји разне видове обреда и да дође до светих моштију чији је култ био израженији на Истоку, у земљама под млетачком доминацијом.

„Ниједно светилиште на свету, као црква св. Марка, пише Грабар,²⁵ не поседује толики број оних византијских предмета који су некада украшавали грчке цркве и указивали свима на велику побожност верника.”

У Цариграду палате и читаве градске четврти су пропадале, а град није могао више да се опорави после страховите пљачке од стране Крста-

у прови
та беда, и
њено бо
су сви
непријат
залече
рства. У
а у турс
против
1341—1353
ијама
рска осв
Ступа
антакузе
покрет
орцу 135
ст изиха
ичкој до
та као
основни
Византи
ктрине
рни зна
оку XII
лази на
онзерват
опречни
адној ку
Прави
енецију
е, а погс
уковном
је је на
покрет. М
рајње о
сто тако
емо „па
ецији у
реа Дан
азарев
ту, кад
ачког с
У време
развила
зихасти
крете фи
одну с
облика;
не моде
осветља
дустим,
компакт
Ова
сликарс
половин
академи
полазна
и на Св
изгледа
карства
се види
нице ма
сно је д
сликарс
Једном
ефекти
ликова
развија
тивност
основи

у провинцији као да се огледала престоница, беда, иста пустош, и свака нада да ће се изгубљено богатство повратити изгледала је јалова. Сви извори некадашње економске моћи падали су у руке; није било више могуће да се одбаци и отклоне дубоки узроци пропадања државе. У време Андроника III Мала Азија је већ била у турском поседу. Јован V (1341—1391) и његови противници и узурпатори Јован VI Кантакузен (1354—1355) видели су Србе Стефана Душана пред вратима цариградским и беспомоћно посматрали његова освајања у Европи.

Ступање на цариградски престо Јована VI Кантакузена санкционисало је победу изихастичког покрета. На сабору одржаном у Влахернском манастиру 1351; године свечано је призната правоверност изихаста. Још се дуго расправљало о изихастичкој доктрини, али она је ипак већ била призната као званична, а изихастичке идеје постале су основним елементом даљег развоја грчке цркве. Византијско Царство прихватање изихастичке доктрине имало је не само религиозни већ и културни значај. После наглашене латинизације у XII и XIII веку, у првој половини XIV века долази најзад на власт у византијској престоници конзервативна грчка струја, то јест струја потпуно супротна не само римској цркви већ и самој западној култури²⁶.

Прави правци изихастизма изгледа да се на Балкану није проширио, иако се град у то време, након погубне куге 1374. године, налазио у веома лошем положају сасвим сличном ономе који је на Истоку изазвао тај верски и културни покрет. Ми нећемо назвати „изихастичким“ тај покрет, јер његови опори покрет који продире из Византије; то тако као што иначе не бисмо смели да назовемо „палеолошким“ онај стил који је цвао у Византији у златно њено доба за време дужда Андроника Дандола. Али прочитајмо шта пише Виктор Лазарев о новим обележјима уметности на Истоку. Он каже да жели да прецизира извесне аспекте млетачког сликарства у другој половини XIV века: „У времену између 1337. и 1357, пише Лазарев²⁷, развила се дуга полемика у којој су победили изихасти. У уметности, слободне и неспутане покрете фигура заменила је крута укоченост: слободну сликарску обраду сува, линеарна обрада слика; ликови добијају строг израз, инкарнат се не моделира више потезима кичице и хитрим потезима, већ графичким линијама танким и чистим, које у осветљеним деловима прелазе у контрастно испржавање.

Оваква закључна фаза развоја цариградског сликарства у другој половини XIV века и првој половини XV може се сматрати посебном врстом реализма... Та позно палеолошка уметност коју називамо је тачка за уметност XVI века на Криту и Светој Гори (на Атосу). Оваква дефиниција изгледа да потпуно одговара стилу млетачког сликарства које се развило после куге 1347, као што се види и из слика изашлих из сликарске радионице маистра Паола 1350. и наредних година. Јако је да ове слике не припадају више званичном сликарству, уметности двора и високог клира. Једном сликарству богатом бојама, пластичним ефектима и светлошћу супротставља се сликање тивовом тамног инкарната и сировог линеаризма; развија се тежња ка дескриптивности и декоративности; али на крају се ипак опажа да је у основи постојао дубоки преображај у душама по-



Венето — критска уметност из XV века.
Св. Андреја, Венеција, Градски Музеј Корер

ручилаца, уметника, верника читаве Венеције коју је већ захватило мрачњаштво сујеверја.

»Yris apparuit in cielo... et tremuit omnis scaro, ita ut omnes dicerent quod consummatio mundi esset«. То је опис ужасне визије, а оставио нам га је сам дужд Андреа Дандоло; тај исти дужд говори нам о страху од пропасти света који је заваладао Венецијом²⁸. Сада је већ јасно да Млечани не маре више ни за двор ни за дворску уметност, већ свој поглед управљају према хришћанском Истоку, а Светој Земљи посебно. „Не треба заборавити никада да је управо та уметност Истока, хришћанског Истока, била Италији много ближа и разумљивија него префињена уметност двора, јер се тада Италија нагло варваризовала...“, пише у вези с тиме Лазарев²⁹.

²⁶ E. Pastorello, *op. cit.*, 1942, pp. XV, XVI, XXXI.

²⁷ V. Lasareff, *L'Arte bizantina e particolarmente la pittura in Italia nell'alto Medioevo*, in «Atti del Congresso: l'Oriente Cristiano nella storia della civiltà», Accademia Nazionale dei Lincei, 1964, p. 663.

²⁸ G. Ostrogorsky, *op. cit.*, 1968, p. 471.

²⁹ V. Lasareff, *Pittura del Rinascimento Paleologo*, in *Enciclopedia universale dell'Arte*, Venezia—Roma, 1958, p. 689.

Чим је цариградски узор нестао, пошто су се изјаловиле наде и изгубило поверење у византијске државне структуре, Венеција се, као сметена окреће у разним правцима тражећи нове облике и уједно свој сопствени пут. Очигледно је да је крај византијског мита довео до такве пометње која у неку руку верно одражава пометњу настану у угледној престоници.

Покушајмо да установимо који би то били нови извори из којих су венецијански уметници могли да црпе и на које су могли да се угледају у том тренутку.

Једна легенда из древних времена приписује монаху Јоакиму да Сан Фиор, Калабријцу, заслужио је Млечанима предложио иконографски програм за украсе у мозаику њихове Базилике. С друге стране, среди смо већ Леонтија Пилата и Варлама а исто тако наићи ћемо касније и на кардинала Висариона, веома учене Калабријце, који предају грчки језик у Венецији и у наш град доносе плодове оне древне културе чијим су се похранили сматрали. У том циљу ваља поменути и пријатељске односе, учестале бракове, сталне трговачке везе Венеције са Магном Грецијом а посебно са Апулијом коју су у то време сматрали и веома важним средиштем снабдевања и инспирације³⁰. А будући да су Апулија и Калабрија исповедале православну веру и тада биле насељене монасима св. Василија (вазилијанским монасима), не би требало занемарити извесно могуће истраживање посебних веза и на пољу религије и уметности. Ако се подсетимо на поновно цветање култа св. Василија у Венецији око средине Трећента³¹, ако упоредимо фреске које су још преостале у пећинским црквама Југа са неким од најрудименталнијих мозаика у цркви св. Марка, мислим да не би требало запоставити могући утицај овог монашког стила на венецијанску уметност.

Али најконкретнија хипотеза је она која се односи на улогу коју је одиграло острво Крит, не само у Венецији већ, може се рећи, у свим католичким земљама, па чак и православним које леже на медитеранском подручју.

Изражање о критској уметности је више него икада осетљиво услед различитости мишљења која су се испојила у критици последњих година. Има критичара који Криту приписују заслугу стварања једног од последњих и најбујнијих поглавља византијске уметности, оног које се завршава са сликарством Мистре³².

Има опет критичара који оспоравају сваку заслугу Криту и сматрају га само острвом које је византијским сликарима избеглицама из окупираног Византа или онима који су се из престонице повукли јер су се компромитовали својим везама са Венецијом после освајања Цариграда 1261.³³ — само пружио гостопримство.

Има опет оних који говоре о фрескама што су украшавале осам стотина цркава на Криту, и других који ову чињеницу уопште не узимају у обзир, будући да је веома мали број тих дела преостао до данас³⁴.

Има критичара који сматрају да та школа настаје у Трећенту и већ у том веку запажају присуство критских сликара у Венецији³⁵.

Потпуно супротног мишљења је Лазарев који одлучно одриче сваку везу пре XVI века³⁶.

За некога се критски стил није мењао током векова, а има и неких који разликују разне његове фазе, као Ксингопулос (Xyngoroulos) који предлаже да се „прекритском“ назове она уметност која је цветала на Криту пре Кватроћента (XV века)³⁷.

Бетини (Bettini) тврди да је та школа била под утицајем италијанске уметности и да је Крит служио као мост преко којег се тај утицај преносио чак и на сликаре византијског двора³⁸. Најинтересантније студије које обрађују овај проблем настале су у последње време, а дугујемо их Ембирикосу (Embiricos), Вајцману (Weitzmann) и Катапану (Cattapan).

Први је посветио једну монографију критској школи³⁹, у којој износи све што је до тада било написано о томе; Вајцман, проучавајући низ уметничких дела пронађених по манастирима Синаја, признаје присуство венецијанских уметника у разним центрима које је на Истоку поседовала Млетачка Република. У овим делима он уочава везу не само са византијском уметношћу већ и са тадашњим школама са Запада, које су у то време цветале на подручју источног Медитерана⁴⁰.

Вајцманове хипотезе, као уосталом и Бетинијеве, претходиле су за неколико година резултатима до којих је Катапан дошао у проучавању архивске грађе: али треба рећи да Катапанова открића представљају најзад једну веродостојну основу за признавање и процену критске школе⁴¹. Из докумената које је Катапан издао стварно произлази да је у току Трећента ништа мање него 37 сликара напустило Венецију и преселило се на острво Крит. Познавајући менталитет Млечана, а будући да су ствари тако стајале, можемо констатовати да домаћим уметницима и сликарима који су дошли из других земаља није била остављена никаква слобода и да је сва сликарска продукција морала бити прави правцати монопол грађана пореклом из Венеције. То не искључује могућност да су млетачки сликари узимали у најам домаћи свет, а посебно да су се користили оним византијским мајсторима да су из Византа пребегли на Крит и уживали гостопримство на том острву које су држали Млечани.

Као последицу ових посебних прилика видимо да се управо на острву Криту ствара и сазрева један сликарски стил који ће важити како за католике тако и за православне; и баш у овим сликар-

³⁰ F. Carabellese, *Carlo D'Ango nei rapporti con Venezia e l'Oriente*, Bari 1911, p. XXXIV: «Le relazioni con Venezia occupano il primo posto nella vita politica, economica e commerciale del Regno di Puglia»; «Il 2 Settembre 1324 Roberto D'Angio offre a Venezia alleanza per una lega comune contro i greci scismatici» (II^o, p. 42).

³¹ У 1347. години црква св. Василија, која је била основана у XII веку, потпуно се рестаурира (F. Corner, *Ecclesiae Venetae*, Venezia, 1749, I^o, pp. 93, 102). Реликвије св. Василија налазиле су се у св. Борбу грчком (Corner, *op. cit.*, XII, pp. 368—371) и у св. Василију (*op. cit.*, I^o, p. 94).

³² G. Millet, *Monuments Byzantins de Mistra*, Paris 1910; P. Lemerle, *op. cit.*, 1943, p. 113.

³³ V. Lasareff, *op. cit.*, 1964, p. 687; M. Chatzidakis, *Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine dans le Cinq Centième l'anniversaire de la Prise de Constantinople, Hellenisme contemporain*, Atene 1953, p. 193.

³⁴ G. Fogolari.

³⁵ S. Bettini, *La pittura bizantina*, Firenze 1938, p. 59.

³⁶ V. Lasareff, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII—XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese*, in «Arte Veneta», 1966, p. 55.

³⁷ A. Xyngopoulos, *Esquisse d'une Histoire de la Peinture Religieuse après la Prise de Constantinople*, Atene 1957, p. XIX.

³⁸ S. Bettini, *La pittura di icone cretese—veneziana e i Madonneri*, Padova 1933, pp. 40, 41, 67.

³⁹ A. Embiricos, *L'école Crétoise — dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1967.

⁴⁰ K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, in «Dumbarton Oaks Papers», Washington 1966, p. 51.

⁴¹ M. Cattapan, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500*, in «Atti del Secondo Congresso di Creta», Atene 1968, p. 37.

ским радионицама венецијанских мајстора досељеника, западњачки стил добија изразито византијске облике, такве да су могли да задовоље духовне захтеve тог тренутка. Одмах се примећује да се ово међусобно прожимање утицаја Истока и Запада, а нарочито између Венеције и Византије, не односи само на иконографију и на стил, већ захвата чак и сликарску технику, која постепено ствара и утврђује сопствене особене поступке, формуле и правила стила.

Ове свете слике производиле су се серијски, као што се то ради, а радиће се и даље у Венецији, која је и у томе наследница древне Александрије, средишта хеленистичке радиности и трговачког центра Копта; такав начин производње је представљао значајан извор зараде; те иконе преношене млетачким лабама, разносиле су се по свим тржиштима под млетачком контролом, или продавале ходочасницима који су управо млетачким бродовима путовали на поклоњење у Свету Земљу.

Репертоар тих икона сачињавају тамнопуте Богородице, које треба да приказују Богородицу коју је наводно насликао сам еванђелист Лука, затим слике Спаситеља чије је лице требало да буде веран одраз лика што је сâм Господ створивши чудо насликао; фигуре анђела, источњачких светаца и пустињака, затим свеци приказани као витезови на коњу, обучени у византијску дворску одору, иконостаси, Пантократори, чудотворна привиђења источњачког порекла и надахнућа.

Али поред овог сликарства све су се чешће понављале и венецијанске теме, иако преведене на онај типичан и већ окорели стил „мадонијера”.

Толика је потражња за овим, кулtnим предметима, а пријем на који ове иконе наилазе код народа тако је повољан, да се све млетачке колоније исељеника прихватају рада на том уносном уметничком пољу: на Хиосу и по другим острвима Јегејског и Јадранског мора, у Котору, у Шибенику, Задру, свуда се „мадонијери” такмиче да произведу иконе надахнуте — макар и сасвим површно — византијским узором и да њима снабдеју православне храмове, католичке цркве и приватне домове, па чак и оне најсиромашније.

Тврдити да све ове слике припадају „Венетско-критској школи” значило би признати колико смо далеко од стварног познавања чињеница; пажљиво истраживање које треба још да се спроведе пружиће најзад могућност да се утврди које су у ствари праве особине које одликују сва та средишта производње, ма колико она била скромна и народски обојена.

Посебно место у овом погледу сакралне уметности заузимају „мадонијери” који су у Венецији уживали гостопримство цркве San Giorgio dei Gre-

ci, а којој ће припасти та част да суделује у процвату уметности Доменика Теотокопулоса.

Да би се дала оцена о овој последњој фази византијске уметности, потребно је најпре преиспитати садашњу ситуацију, на основу Бетинијевих и Вајцманових гледишта, а поготову користећи се новим документима које нам Катапан износи. А будући да на острву Криту, поред млетачких сликара о којима смо говорили, налазимо и уметнике пореклом из самога цариграда, одмах ћемо рећи да треба мислити управо на ту чињеницу као на коначно документовани доказ да је између Цариграда и Венеције постојао сталан контакт, непосредан али веома неуједначен. Могли бисмо истаћи и хипотезу да је Крит тада вршио функцију сличну функцији неког „одашиљачког центра” који је, примивши поруку из Цариграда, био у стању да предложи Венецији највитаљније новине настале у славној престоници.

Оригинална уметничка дела византијске уметности која су са собом на Крит доносиле избеглице из окупиране престонице, радови византијских сликара који су се склонили на осврво — сва су се ова дела могла без тешкоћа преносити млетачким бродовима у Италију, и тиме су одмах постајала носиоцима драгоцене уметничке поруке. Логично је замислити да су венецијански сликари за које знамо да су тада боравили на Криту, радећи уз византијске мајсторе, упознали тајну њихове уметности. По повратку у домовину с пуним правом су могли задржати назив „Грка”, јер су на Криту можда и рођени, будући да је то острво било под млетачком влашћу све до 1204. године.

Могућно поистовећивање „млетачких сликара који раде на Криту” са „правим правцатим грчким сликарима” може једино да доведе до забуне, а нарочито ако се односи на тренутке највеће кризе. Свакако у време четвртог и највулгарнијег цветања византинизма пред крај XIV века, које смо већ разматрали, присуство „критских” и „венетско-критских” мајстора или уметника којима су ови називи нетачно приписивани, преузима одлучујућу улогу на пољу уметности, посебно у оној уметности која се изражавала у производњи кулtnих слика и икона намењених побожности појединаца. И управо је овим уметницима, лишеним маште, поверен задатак да преносе одјек — па макар био начет и искварен — оне византијске уметности која је непрекидно владала током десет векова, а и даље влада побожношћу Млечана и скоро свих народа који насељавају обале Средоземног мора, оне уметности која је као понизна службеница служила једној вероисповести и једном политичком идеалу који се чврсто ослањао на ту вероисповест (Lemerle).

Микеланђело Мураро

LES DIFFÉRENTES PHASES DE L'INFLUENCE BYZANTINE A VENISE AU XIV^e SIECLE

L'art vénitien du XIV^e siècle, époque durant laquelle fut élevé le Palais Ducal, ne se présente pas tout à fait comme un tout uni et cohérent. Les changements dans la politique, les variations de la situation spirituelle et économique, des événements dramatiques, telle la Peste de 1348, ont profondément marqué la pensée et l'art, provoquant des modifications sensibles, également à l'intérieur des deux courants fondamentaux qui prédominent dans l'art de cette période: celui de l'occident et celui de Byzance.

Dans cet article l'auteur cherche à déterminer quelles furent les phases principales du courant byzantin à Venise au XIV^e siècle: les fresques de saint Jean le Decollé correspondent au premier de ces moments, celui qui semble coïncider avec la période d'apogée de l'expansion des colonies vénitiennes en Orient; le triptyque de Vicence fut exécuté au moment où Venise appuyait l'unification des Eglises de

Rome et de Byzance et était le plus disposée à revaloriser l'art byzantin; la «Madonna Crespi», du Maître Paolo, et qui est son oeuvre la plus fidèle à l'école de Giotto, a été exécutée au temps de l'alliance entre Venise et Florence (1340); la couverture de la Pala d'Oro (1345) fut peinte à l'époque heureuse durant laquelle la cour du Doge Andréa Dandolo -ami de Pétrarque — rêvait aux idéaux d'une pré-Renaissance, un peu particulière, comme il en est du reste du tout ce qui est original à Venise; les peintures postérieures à la Peste de 1348, qui ne sont plus commandées par la cour ducal, mais sont inspirées par la religiosité des Ordres Mendiant montrent déjà les formes «byzantinisées» avec lesquels, durant des siècles, s'identifia le sentiment religieux à Venise.

Michelangelo Muraro



1. Сусрет Јоакима и Ане



2. Благовести

Љубижданска двојна икона са представама сусрета Јоакима и Ане и Благовести

Пре десетак година до писца ових редака допра је посредним путем двојна, хоросна икона са представама „Сусрета Јоакима и Ане” и „Благовести”, пореклом из села Љубижде, 6 км источно од Призрена. Икона је потом поклоњена Народном музеју у Београду, где се и сада чува (инв. број 5547).

Икона је рађена на дасци преко гипсане подлоге, сликана са обе стране темпера техником. Њена висина је 38 см, ширина 20 см, а дебљина 2,6 см. Сликани слој је добрим делом страдао. Доњи и бочни делови на обема композицијама су отпали а дрвена подлога је оштећена црвоточином¹. Средњи исликани делови су прекривени читавом нерватуром пукотина, али истовремено и очувани добро.

У сцени „Сусрета” (сл. 1.) Јоаким и Ана су окренути у полупрофилу једно другоме и загрљени обема рукама. Лево и иза њих је насликана вишеспратна зграда светле боје са великим трочланим отворима тамнољубичасте боје и у њима зеленкастом завесом везаном у чвор. Са десне стране је друга масивна зграда тамнозелене боје, а из-

међу њих је пребачена црвена драперија. Позадина између зграда је златно жуте боје а на њој је цинобером исписан натпис (сл. 3.).

ЧЕЛОВАН
СРЪКНМ/
НМНН

3. Натпис из сцене Сусрета

Ана је одевена у тамнозелену хаљину и црвени мафорион, а Јоаким у плаво-зелени хитон и љубичасти химатион. Инкарнат је сликан светлим и мрким окером, а цртеж извлачен печеном сијеном. Коса и брада Јоакимова су тамносмеђе, кестењасте боје.

У сцени „Благовести” (сл. 2.) Богородица је насликана са десне стране и у стојећем, фронталном ставу, главом окренута удесно, како прима благу вест смиреним гестом полуопружене десне и опружене леве руке у којој држи повесмо црвене вуне. Одевена је у плаву хаљину и капу преко којих је пурпурни мафорион. Иза ње је престо мрке и жуте боје са јастуцима плаве и црвене боје. Са леве стране, у живом покрету и окренут у тричетврт удесно, прилази јој арханђео Гаврило

¹ Конзервацију иконе обавио је Петар Балабановић, конзерватор Завода за заштиту споменика културе Војводине у Новом Саду.

одевен у зеленкастоплави хитон и црвенкасто-смеђи химатион прошаран белим и ружичастим рефлексима. Његова крила су с доње стране плаве, а с горње стране црвенкасте боје. У левој руци држи жезло црвене боје а десном испруженом благосиља. Инкарнат је беличасти окер, доста истрвен и са остацима ружичасте боје и жутома-слинастим подсликавањем. У позадини је сликана архитектура плавкасте и ружичасте боје са аркадама плаве боје и пребаченим црвеним драперијама. Изнад архитектуре и драперије је сегмент неба са зрацима светлости и голубом светог Духа. На златној позадини изнад аркаде и између зграда је цинобер натпис (сл. 4).

БЛАГОВЕШЋЕНИЈЕ

4. Натпис из
Благовести

172
ВРН
НЛ

МР.ΘΥ

Новооткривена љубижданска двојна икона представља значајан допринос упознавању и обогаћивању ионако доста сиромашног фонда српских икона XIV века. Ако се изузму иконе најбогатије и најлепше збирке српских икона које се чувају у манастиру Хиландару, онда је по ономе што се досада зна у ризницама манастира у Србији и музејским збиркама наше земље, па чак и суседне Италије, остало једва петнаестак икона XIV века. То јасно казује да немамо много таквих икона, па је утолико за нашу науку и културно наслеђе од изузетне вредности свако ново откриће, и то не толико због тога што се тиме бројчано увећава фонд наслеђа, колико због тога што таква открића често значе драгоцене прилоге за синтетизованију слику о улози, месту и значају појединих културних центара у свеукупном бићу наше средњовековне уметности. Један од значајнијих центара српске средњовековне културе је

ван сваке сумње Призрен. У XIII и XIV веку Призрен је био у пуном процвату. Сведочанства о том просперитету остала су до наших дана у многим споменицима материјалне и духовне културе очуваним у граду и његовој околини. Монументално сликарство и нова архитектонска решења призренске Богородице Љевишке, подигнуте 1307. године и до данас очуване, стоје на почетку и дају печат читавој једној полувековној епохи посебне школе градитељства и сликарства у средњовековној Србији XIV века², која је у утакмици са Византијом на пољу уметности дала племените резултате. Монументални манастир св. Арханђела, разорен и до нас допро само у темељима и фрагментима скулптуре, живописа и мозаичног патоса, био је свакако један од најзначајнијих и највећих споменика XIV века у нас³. Црква св. Спаса из 1348. године непосредно под северним зидинама Призренске тврђаве⁴. Црква Николе Тутића из 1332. године притешњена ђепенцима усред града и конзервисана 1970. са доста мукe и труда па и неблагоприятног става градских комуналних власти⁵. Рушевине цркве краља Марка са недавно откривеним натписима из 1371. године краља Марка⁶ и монахиње Марине, Струје⁷. Цркве св. Бор-

² Др Слободан Ненадовић, Богородица Љевишка, Београд 1963. (тамо и сва старија литература); Др Светозар Радојчић: Старо српско сликарство, Београд 1966, 86—96.

³ Др Слободан Ненадовић, Душанова задужбина, манастир св. Арханђела код Призрена, Београд 1966. (тамо и сва ранија литература).

⁴ Срето Бошњак, Призрен град музеј, Призрен (б.г.) стр. 18. Милан Ивановић, Проблеми заштите и егзистенције споменика културе на Косову и Метохији, Приштина 1968, стр. 115—118.

⁵ Јанко Радовановић, Тутићева црква св. Николе у Призрену, Гласник СПЦ, бр. 5, Београд 1962, 190—195.

⁶ Милан Ивановић, Натпис младог краља Марка са цркве св. Недеље у Призрену, Зограф 2, Београд 1967, 20—21.

⁷ Милан Ивановић, Још један натпис из древног Призрена, „Политика“ 13. април 1969, стр. 19.; Др Велимир Михајловић, Монахиња Струја у Призрену 1371, „Политика“ 4. мај 1969, стр. 19.

5. Фрагмент очуване фреске са Св. Арханђела код Призрена



ба, звана „Руновића“, и црква св. Николе, звана „Рајкова“, са богатим и вредним збиркама икона⁸. Многобројни и значајни споменици тог доба очувани ван града у непосредној околини Призрена употпуњују слику овог тада значајног културног центра. Међу њима је најстарији комплекс остатака манастира и испоснице св. Петра Коришког изнад села Корише, настао средином XII века⁹, и неколико у темељима очуваних цркава XIV века у самом селу Кориши, недалеко од Призрена: црква св. Петра и Павла коју је 1343. Старац Григорије даровао цару Душану, црква св. Борба и црква св. Николе¹⁰. У селу Мушутушту, источно од Призрена, очувана је Богородична црква из 1315. године¹¹; манастир св. Тројице у коме се чува рукописна књига **Апостол**, настала у Призренској области у XV веку¹²; испоснице Матос и Русеница са капелама-црквицама¹³. У селу Речанима код Суве Реке у Призренском подгору стоји црква св. Борба из 1370.¹⁴

Село Љубижду, одакле је и пореклом наша икона, цар Душан је 1348. године заједно са црквом приложио своме манастиру св. Арханђела¹⁵. Данас у Љубижди има само једна у целини очувана и скромна црква, посвећена св. Николи, обновљена неуго и припросто 1867. Поред ње у селу постоје рушевине и зидине још десет других црквица¹⁶. Тешко је данас рећи која је од ових цркава била поклоњена 1348. године али би то највероватније могле бити цркве св. Николе или св. Јована.

Сасвим је разумљиво да је овако интензивну градитељску делатност пратила и подједнако интензивна фрескосликарска, преписивачка, иконописачка, па коначно и књижевна делатност. Готово све очуване цркве Призренске области сачувале су, у целини или бар у фрагментима, фреске на својим зидовима. О веома живој преписивачкој и књижевној делатности која се развијала у Призрену сведоче најзанимљивији српски рукопис XIII века, писан на пергаменту. **Призренско јеванђеље** београдске Народне библиотеке¹⁷ (изгорело 7. IV 1941); већ поменути **Апостол** из XV века у мушутушком манастиру св. Тројице¹⁸; **Житије** и **Служба Петра Коришког** из 1310, које је на молбу коришког Старца Григорија написао

⁸ **Предраг Пајкић**, Мало познате збирке икона из Призрена, Гласник Музеја Косова и Метохије IV—V, Приштина 1959—1960, 278—282 (тамо и ранија литература).

⁹ **Др Светозар Радојчић**, Старо српско сликарство, Београд 1966, 19 (тамо и старија литература).

¹⁰ **Милан Ивановић**, Неколико средњовековних споменика Коришке горе код Призрена, Старине Косова и Метохије IV—V, Приштина 1968—1970, стр. 316.

¹¹ **В. Петковић**, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 40.

¹² **В. Петковић**, Преглед, 290.

¹³ **С. Ненадовић**, Белешке са пута по Космету, Музеји 7, Београд 1952, стр. 171; Проблеми заштите и егзистенције споменика културе на Косову и Метохији, Приштина 1967, 213 (257, 258).

¹⁴ **Др В. Ј. Бурџић**, Непознати споменици средњовековног сликарства у Метохији, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 67.

¹⁵ **В. Петковић**, Преглед, 117.

¹⁶ Аутору је поред очуване цркве св. Николе у Љубижди показивао 1967. и 1971. 68-годишњи Страхиња Мишковић и остатак цркава: св. Петке (на десној обали Љубижданске речице), св. Јована на брегу, св. Врача у махали Тодосића, св. Недеље код чесме и св. Недеље и св. Николе у махали св. Јована, св. Илије у гробљу, св. Арханђела (у дворишту садашње цамије), св. Спаса у дворишту Аслан Шабан Селманија и св. Борба код Задружног дома.

¹⁷ **Др Св. Радојчић**, Старе српске минијатуре, Београд 1951, 50—51.

¹⁸ **В. Петковић**, Преглед, 290.



6. Благовести, икона Уметничке галерије. Скопље

светогорски монах Теодосије¹⁹. Коначно, повеља цара Душана којом оснива манастир св. Арханђела пронађена је 1860. у данас потпуно срушеној црквици св. Николе у селу Кориши²⁰, а **Законик** цара Душана, познат под називом „призренски рукопис“, пронађен је 1859. у цркви св. Марка Коришког и рачуна се као најпотпунији и најближи оригиналу међу свим преписима овог законика²¹. Први игуман новоподигнутог манастира св. Арханђела код Призрена и каснији митрополит серски и истовремено познати песник Јаков Серски (1343) добио је цркву св. Петра у селу Кориши са „стапом (збирком) всем книжним“ док се не сазида нови манастир²².

Само се по себи разуме да су упоредо са зидањем, живописањем и опремањем књигама цркве биле снабдеване и иконама. Да је у Призрену и околини постојала јака иконописачка радионица може се судити по броју данас тамо очуваних икона, мада је сасвим јасно да тај број представља само „остатке последњих остатака“ које су прорешетале и опустошиле многбројне историјске недаће. Већ смо, на почетку овог текста, рекли да су се од петнаестак српских икона XIV века у Призрену сачувала четири примерка, готово једна трећина укупног броја. Најстарија је

¹⁹ **Б. Сп. Радојичић**, Творци и дела старе српске књижевности, Титоград 1963, 126; **Др В. Мошин**: Служба и житије св. Петра Коришког с Коришким помеником у рукопису Српске академије наука и уметности бр. 123, Старине Косова и Метохије IV—V, Приштина 1968—1971, стр. 151—158.

²⁰ **Ал. Соловјев**, Одабрани споменици српског права од XII до краја XV века, Београд 1926, 142.

²¹ **Б. Сп. Радојичић**, Призренски рукопис Законика и Призренска повеља цара Стефана, Историски гласник НР Србије бр. 3, Београд 1949, 55; **Н. Радојчић**, Душанов законик по призренском рукопису, САН, Београд 1953, 5, 13.

²² **Б. Сп. Радојичић**, Творци и дела, 126.



7. Љубижданска икона Благовести,
анђео (детал)

без сумње, икона Богородице Одигитрије из цркве св. Николе „Рајкова“, за коју се претпоставља да је припадала првобитном иконостасу Богородице Љевишке²³. Друга је велика двојна икона (122x80x3,8 см) Богородице Пелагонитисе и „Крштења Христова“ из Саборне цркве у Призрену, откривена пре неколико година²⁴. Трећа је свакако икона „Благовести“, пореклом из Призрена, купљена из приватног власништва у Црној Гори за Уметничку галерију у Скопљу, где се и сада налази, а потиче вероватно из средине XIV века²⁵. Коначно, четврта призренска икона из средине XIV века је наша двојна, хоросна икона „Благовести“ и „Сусрета Јоакима и Ане“. Држим да је

²³ В. Ј. Бурин, Иконе из Југославије, Београд 1961, бр. 35, стр. 96, таб. Л; П. Пајкић, Мало познате збирке 278.

²⁴ Народни музеј Београд: Средњовековна уметност у Србији, Београд 1969, стр. 51, бр. 47.

²⁵ В. Ј. Бурин, Иконе из Југославије, стр. 96, бр. 34, таб. XLIX; Коста Балабанов, Иконе из Македоније, „Југославија“ — Београд, „Култура“ — Скопје, таб. 41.

икона првобитно припадала манастиру св. Арханђела, Душановој задужбини код Призрена, односно налазила се на великом хоросу који је свакако висио под централним шеснаестостраним или дванаестостраним кубетом цркве²⁶ и да за сада представља једини познати и сачувани примерак од некадашње целине икона са тог хороса. Икона је вероватно после турског освајања Призрена и страдања и похаре св. Арханђела била пренета у Љубижду, где се чувала у некој од њених многих и скромних црквица. На то упућују и чињенице да се у щубижданској цркви св. Николе и данас налази фрагмент мермерног камена пренесен од патоса из св. Арханђела²⁷. У истој цркви постоји и лепа колекција икона. Међу њима истичу се две велике престоне иконе и три пара царских двери, међу којима се издавају оне без дуборезног оквира и представљају леп уметнички рад, настао најкасније у XVI веку. Већ смо поменули да је неколико писаних споменика нађено у сличним црквицама суседног, источног села Корише. На несрећу очуваних икона из Арханђеловог манастира нема. Нема ни већих очуваних делова живописа из св. Арханђела који би нам можда пружили податке о узајамној повезаности сликара живописаца и иконописаца као што је то био случај са мајсторима најстаријих дечанских икона и фресака²⁸. Веома скромни остаци очуваних фрагмената фресака из манастира св. Арханђела (сл. 5) недовољни су за ма какво озбиљније и студиозније разматрање и извођење закључака.²⁹

У упоређењу са осталим призренским иконама XIV века щубижданска икона нема заједничких стилских и уметничких особина са два старијим иконама: иконом Богородице Одигитрије и двојном иконом „Пелагонитиса“ — „Крштење“. Међутим, у поређењу са скопском иконом „Благовести“³⁰ већ се дају уочити извесне ближе стилске и уметничке особености (сл. 6). Обе иконе су по формату врло блиске (39x20x2,6 см:33x25,5x3 см). Сликана архитектура у позадини је на доста близак, иако не идентичан, начин представљена на обема иконама. Анђели у „Благовестима“ обеју икона сликани су у традиционално устаљеном облику фигура лаког покрета заустављеног у контрапосту чије крајње исходиште води до познатог става класичних менада-плесачица³¹. Мајстор скопске иконе је рафинованији и топлији у сликању инкарната оба лика. Његове фигуре су у цртежу оваплоћене елегантном техником, смиреним и утишаним колоритом и префињеном психолошком опсервацијом која се осећа из упитног погледа анђела и лика достојанствене али истовремено и унутрашњим страхом узбуђене Богородице. Сликари щубижданске иконе је нешто слободнији у обради традиционално уобичајених представа ликована анђела и Богородице. Његов анђео је сликан са дивном округлом главом, истакнутих јагодица, прђаста носа, љупких уста, крупних питомих очiju и повучене браде, дугог истакнутог и однегова-

²⁶ Др Сл. Ненадовић, Душанова задужбина манастир св. Арханђела код Призрена, Београд 1966, стр. 31—35.

²⁷ Др Сл. Ненадовић, Душанова задужбина ... 58, 63, сл. 396, фрагмент 522.

²⁸ Др Лазар Мирковић, Иконе манастира Дечана, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 16.

²⁹ Народни музеј Београд: Средњовековна уметност у Србији, Београд 1969, стр. 38 сл. кат. бр. 5.

³⁰ Фотографију иконе „Благовести“ из Уметничке галерије у Скопљу сам добио од Републичког завода за заштиту споменика културе Македоније и његовог председателског директора колеге Дм. Чорнакова на чему се овом приликом најтоплије захваљујем.

³¹ Kurt Weitzmann, Rane ikone, Ikone sa Balkana, »Jugoslavija« — Beograd, »Hudožnik« — Sofija 1970, str. LXXXV.

ног врата и руку са очигледном превагом сензибилности код насликаних ликова (сл. 6). Све то указује на далеко слободнију, природнију и реалнију обраду сликане фигуре у односу на рафиновани, елегантни и строго у оквирима традиције одржани начин сликања ликова анђела и Богородице са иконе „Благовести” скопске Уметничке галерије. Исте те особине су присутне и на композицији: „Сусрету Јоакима и Ане”. сликаној на другој страни ове љубижданске иконе.

Љубижданска икона је свакако пријатно и драгоцено откриће за нашу науку, а истовремено и значајна принова општој ризници нашег културног наслеђа и посебно нашим музејским фондима који су веома ретко у могућности да данас дођу у посед тако ретких и вредних примерака старих икона. По нашем мишљењу икона је

настала половином XIV века у Призрену, где је свакако тада постојала локална призренска сликарска радионица³² чији су сликари радили и фреске и иконе (а највероватније и минијатуре) по многим црквама града и Призренске области. Она је највероватније рађена и припадала великом хоросу који је висио у централној куполи манастира св. Арханђела код Призрена, задужбини цара и краља Стефана Душана. Коначно и палеографски карактер слова у натписима на овој икони (сл. 3 и 4) хронолошки се апсолутно везује за XIV век. По својим уметничким квалитетима она, без сумње, спада међу најлепше, најдрагоценије и ретко очуване примерке српског иконописа XIV века.

³² В. Ј. Бурџић, Иконе из Југославије, 36.

LE DIPTIQUE DE LJUBIŽDE AVEC LA RENCONTRE DE JOACHIM ET ANNE ET L'ANNONCIATION

L'icone est originaire du village de Ljubižde, non loin de Prizren, cette dernière ville connut au XIV l'apogée de son développement économique et culturel et fut l'un des centres de la création artistique de l'époque qui devait avoir aussi son atelier iconographique. L'auteur arrive à la conclusion

que ce diptique devait être sorti de cet atelier et y avoir été exécuté vers le milieu du XIV siècle et que très probablement elle avait appartenu jadis à l'église des Saints Archange, fondation du tzar Douchane.

Milan Ivanović



Детаљ орнамента подног мозаика у Св. Арханђелима код Призрена

У другој зони, на јужном зиду Милутинове катедрале у Призрену сачувала нам се необична илустрација једне средњовековне гротеске. У сцени Суђења Пилата¹⁾ један ратник носи штит на коме је насликана нага фигура са лављом маском уместо главе. Скоро до рамена спушта се ова маска која је имала постамент, рекло би се, изливен у металу.

Овакав детаљ без аналогја у византијском сликарству, сугерира један свет фантастике, чији корени далеко измичу времену настанка ове илустрације, задирући својом симболиком у праоблике људске свести чак у етос примитивног човека.

Фреска у Љевишкој сачувала је интактну симболику коју можемо следити још дубоко у преисторији. Магдаленска епоха са својим пећинским сликарством²⁾ прва бележи трагове маске којој се с правом приписује категорија тотема да би касније у античком култу мртвих доживела праву апотеозу и једну веома суптилну диференцијацију. Јасно се истиче разлика која постоји између маске *Mortuolukion* (она која стимулира и застрашује) и *Prosopon* (позоришне маске која персонифицира разне личности). Тиме се магијски карактер маске одређује према циљу игре или профилаксе³⁾. Сам семитски корен маске синоним је предмета ливеног у металу а у свом општем значењу замењује појам личности или слике.

Дубљом етимолошком анализом јеврејске речи *Maskhi* констатовано је да је она сложеница од *Maskh* што значи изливати, нестати, променити, и *skhi* што значи оно што је видљиво. У овој језичној анализи јасно је присутна идеја прерушавања која се подразумева у култу тотемизма.⁴⁾

Непромењено магијско значење ушло је и у језике и митологију индогерманских народа који су дух својих покојника наоружавали маскама дивљих животиња рогатих и опасних борбених и апотропејских у исти мах.

Још у египатско доба постојали су шлемови у облику рогова бика какве их редовно виђамо на њиховим рељефима. Сличне шлемове са роговима носили су микенски ратници, а илустрације Херкулових дела показују да је овај легендарни

јунак редовно приказиван са лављим шлемом.⁵⁾ Атина Партенос имала је још богатији апотропаион.⁶⁾ Њен шлем се састојао од сфинге грифона коња и три орлића. Овакву комбинаторику натуралистичког и фантастике волели су нарочито Етрурци.

Овални штит⁷⁾ на коме је представљена нага фигура са животињском маском у Љевишкој, одаје античко наслеђе не само својим мотивом већ и обликом. Археолошки споменици Либије⁸⁾ документују овај мотив. Наги гладијатори имали су богато украшене шлемове на глави обично каквом животињском маском која је штитила и застрашивала у борби.

Ови овални штитови имали су своју практичну намену још од хомеровског доба. Не само што су својим димензијама и обликом заштићавали највећи део тела већ су у току борби служили као носила за транспорт мртваца. Такав штит се називао аспис. Округли штитови имали су исто тако у средишту апотропејски знак неке дивље и опаке животиње или пак Медузину главу о чему је успомена сачувана у иконографији монета из доба Нерона⁹⁾. Лајденски кодекс¹⁰⁾ даје нагу фигуру Персеја с маском а сличан је тондо и у Ватиканском рукопису cod. lat. 1868. Преко оваквих рукописа најлакше су пренети антички мотиви у византијску уметност и уметност ране ренесансе, тако да Херкулове маске пратимо код млађих савременика Ђота. Обично се сусрећу у виду хералдичких или реалистично обрађених животињских маски са штитовима¹¹⁾. Шлемове који плаше непријатеље носили су и шведски ратници у доба Сеобе народа.¹²⁾

Ако се пак вратимо самом симболу који је насликан као маска у Љевишкој — на мотив лавље маске, онда је и то тема која вуче у дубоку прошлост. Лав се у магији сматра симболом храбрости¹³⁾ а стражар је по функцији у египатској митологији; на улазе у египатске палате стављене

⁵⁾ Robert Forrer, *Reallexikon der prähistorischen klassischen und frühchristlichen Altertümer*, Berlin und Stuttgart, 1907, 258, 340, taf. 28 i 216.

⁶⁾ Pierre Paris et G. Roques, *Lexique des Antiquités Grecques*, Paris, 1909, s.v. *kravos*.

⁷⁾ Ibidem, s.v. *ασπίς*.

⁸⁾ Lybica III, Algérie, 1955, 94.

⁹⁾ Sabatier, *Iconographie d'une collection choisie de cinq mille médailles romaines byzantines et celtiberiennes*. Saint Peterburg, MDCCXLVII, pl. XI, 5.

¹⁰⁾ Cod. Leid. Voss. Q. 99, fol. 40 v. upor. Stanislaw Jan Gasirowski, *Malarstwo Miniaturowe grecko-rzymskie*, Krakow, 1928, 84, tabl. 29.

¹¹⁾ Franz Sales Meyer, *Handbuch der Ornamentik*, Leipzig, 1892, 424, 226, no. 4.

¹²⁾ Oskar Montelius, *Kunstgeschichte Schwedens*, према Robert Forrer, op. cit. taf. 92, fig. 5 i 6.

¹³⁾ Selviatico, A. *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del medio evo*, Venezia 1846, 6.

¹⁾ О иконографији Суђења Пилата видети: R. Berlinger, *Das Urteil des Pilatus*, Die Christliche Kunst, 33, Jahrg., 127—147; Светозар Радојчић, Пилатов суд у византијском сликарству XIV века, Зборник радова Византолошког института 13, Београд, 1971, 293—312.

²⁾ Упор. F. Behn, *Vorgeschichtliches Maskenbrauchtum*, Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philol. Hist. Klasse 102, Berlin, 1955, 1 ff.

³⁾ W. Wrede, *Der Maskengott*, Athen. Mitteilungen, LIII, 1928, 66 ff. Pauly Wissowa, *Realencyclopädie des classischen*, XIV, 1930, 2071 ff.

⁴⁾ Hermann Weidhaas Weimar, *Maske und Fasssde*, Jahrbuch für Volkskunde, VI Bd. Berlin, 1960, 12.

су лавље статуе јер је ова животиња дубоко повезана са култом Ра и Хоруса.¹⁴⁾

О значају маске писано је клинастим писмом још око 2200 код Вавилонца а златне маске нађене у вавилонским гробовима само су један од материјалних сведока овога култа који се изражавао не само посредством племенитог метала већ и на богатом репертоару гротескних приказа рађених у глини.¹⁵⁾

У Грчкој је култ лава доживео највећу манифестацију у процесима у част Артемиде које су се одигравале у Сиракузи а такође и у иконографији Херкулових дела где је означавао симбол снаге и мужевности овог митског јунака.¹⁶⁾

Средњовековна неканонска литература развила је апотропејско и демонско значење зооморфне симболике, против чега су оштро иступали званични апологети међу којима треба цитирати пре свега текст Бенара из Клервоа: »Quid fieri leontes, quid monstrum centauri semi homines quid milites pugnantes quid venatores tubiculantes«¹⁷⁾

Чак и канонска акта какав је текст 20 тачке концила у Нанту, борећи се против магијске моћи зооморфне симболике захтевала су да се камење које има тако чудну симболику баци на места где се не може поштовати.¹⁸⁾

Насупрот овом бунту против магијског у животињској симболици што је свакако део наслеђа које је прешло из Гностике у хришћанство¹⁹⁾, основни старозаветни текстови не само да су помиљиви према животињској симболици већ у њима виде моћно средство идејног и естетског израза, префигурације које ће повезивати као мост оба тестаментa.

Тако је лав постао синоним Христа²⁰⁾ а у Јовановом открочењу вели се изриком: 5:5: „Један од старешина рече ми, не плачи ево је надвладао лав који је од колена Јудина корен Давидов да отвори књигу и разломи 7 печата њезиних“.

У својим познатим сермонима »De Tempore блажени Августин показује занимљиву антитезу између Лава и Агнеца, оба симбола Христа: (S.CLXXIV), Ipse Hristus Leo dicitur est angus

¹⁴⁾ J. Ciampini. Vetera Monumenta, Romae, 1690, I, 30. P. Melanus, Historia imaginum Sacrarum, Parisiis, 1860, 185. James Hastings, M. A., Encyclopaedia of Religion and Ethics, Vol. I Edinburgh, New York, 1908. Постојала је и богиња са лављом главом Sekhmet, а Арапи су имали и Бога са лављом главом Yaghut, види Encyclopaedia biblica III, c. 2804.

¹⁵⁾ Meissener, Babylonien und Assyrien, I, 48, 200, Stz. Berichte d. Sächs. Akad. d. Wissenschaften, 70, 1918, 10. Видети B. Koldewey, Das Wiederentstandene Babylon, 277; A. M. Layard, Ninevah und Babylon, 452, 594.

E. Unger, Sumerische und Akadische Kunst, Wien, 1926, Abb. 21. Видети i Max Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Achter Band, Berlin, 1928, s.v. Mumenschanz, 330.

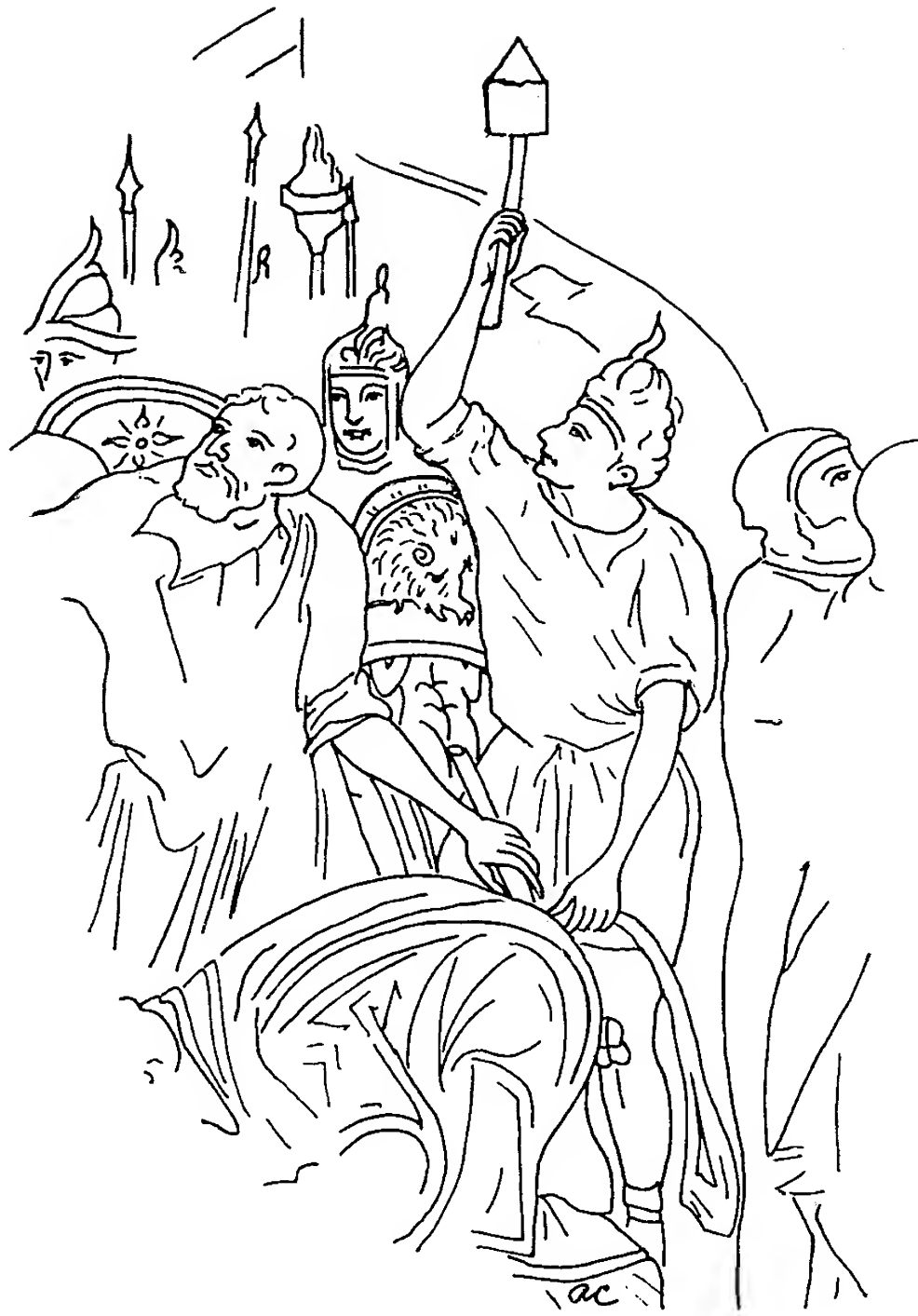
¹⁶⁾ P. Farnell, Cults of the Greek States, Oxford, 1896, 107: Такође видети и Jurnal of the Anthropological Institute, XIX, 282 i A. de Gubernatis, Zoological Mythology, London, 1872, II, 153—159. Pierre Grimal, Larousse World Mythology, London, 1963, 121 fig.

¹⁷⁾ Apologia ad Guillelmum Abatem, cap. XII, edit, Bened, pag. 545 i Gustav Heider, Ueber Tier Symbolik, Wien, 1849, 3.

¹⁸⁾ »Lapides quoque quos daemonum lidimicationibus ubi et vota vovent et differunt funditus effodiantur« atque in talis loca proicinant ubi numquam a cultoribus suis inveniri possunt. Didron, Histoire de Dieu, Paris, 1843, 58.

¹⁹⁾ Gustav Heider, op. cit. 11.

²⁰⁾ U Hortus Deliciarum veli se »Ecce leo vicit, Christus resurrexit quam Marcus preatitulavit«. И сам Марко имао је симбол лава упор. A. Durandus, Rationale Disinorum officiorum, Paris, 1479, lib. VII, fol. 265. По Оригену, Хомилија на Христово рођење XVII прави се компарација између лава и Христа: »Nam Physiologus de catulo leonis scribit quod quum fuerit natus, tribus diebus et tribus noctibus dormiat, quod valde convenienter aptatur in Christo, qui tribus diebus noctibus in corde terrae sepultus somnium mortis implevit. Исто је у Хомилији великог на Језекиља, IV, ed. Galiccioli, tome IV, 152.



Штит са гротеском на фресци Суђења Пилата у Богородици Левишкој у Призрену

occisus est. Leo propter fortitudinem, agnus propter innocentiam. Leo quia invictus agnus quia masuetus. Quis non incurreret in dentes leonis huius diaboli nisi vicisset Leo de tribu Juda. Contra Leonem Leo contra lupum Agnus.«²¹⁾

У хришћанском физиологу лав је као чувар светиње одржао оно исто значење какво је постојало прадавно у египатској митологији и уметности. Лав, створење које спава отворених очију једино је способно да чува светињу.²²⁾ У књизи Краљева²³⁾ у опису Соломоновог храма говори се о таквим лавовима који су као чувари смештени у углове раскошне палате. Византинци су такође задржали ову навику у свом дворском церемонијалу, а песник Алциат сведочи о томе следећим стиховима: »Est Leo, sed custos, oculis quia dormit apertis idoirio ponitur ante foras.«²⁴⁾

Сасвим супротно значење даје лаву²⁵⁾ прва посланица апостола Петра (5, 8): „Будите опрезни

²¹⁾ Didron, op. cit. 349.

²²⁾ I Campini, Vetera monumenta, I, Roma, 1960, 30. Ове мисли понавља Ориген и Епифаније састављач физиолога. упор. Didron, Histoire de Dieu, op. cit., 58.

²³⁾ P. Melanus, Historia imaginum, op. cit. 34.

²⁴⁾ Augustinus, Sermo XXXIV »Pugnabit ecclesia prioribus temporibus adversus leonem pugnat modo adversus draconem.«

²⁵⁾ Тако их је тумачио и св. Августин у 179 Хомилији: »Sed leo ursus ambo tyrum dyaboli preaferebant et quoniam ursus in manu fortitudinem habet ut leo in ore in istis duabis bestis idem dyabolus figuratus est.« fol. 325. У истом смислу старозаветне борбе с лавовима треба тумачити као борбу с ђаволом, тако се интерпретира Давидова борба с лавовима и медведима: St. Augustinus, Sermo 197: »Ursus et leo pro eo, quod de ovibus David aliquid invadere ansi sunt: Ipsius David virtute sunt suffocati. Hoc totum

и пазите јер супарник ваш ћаво као лав ричући ходи и тражи кога да прождере. Сличну интонацију има и 22 псалма Давидова стих, 19.

Овакво амбивалентно тумачење животињских симбола дуалистичко у својој основи везивало се не само за лава већ и за медведа. Префигурације старозаветних легенди као што су борбе Давида и Данила значе пре свега победу принципа добра над принципом зла. Медвед и лав²⁶⁾ у томе контексту значе представнике паклених сила. Слично је и на паноу хилдесхајмских врата где се поред Пилата налази животиња слична медведи која претећим дошаптавањем омета Пилата у деликатној улози судије²⁷⁾.

Средњовековни бестијари збуњивали су и најчувеније теологе прошлога века. Тако се Дидрон²⁸⁾ озбиљно питао како тумачити лавове на романским катедралама да ли као чуваре улаза у светилиште или ко побеђено зло. Чини ми се да се ни један симбол не може извући из контекста времена у коме је или настао или прихваћен, јер духовна клима епохе даје ближе одређење апстрактним симболима и њиховим хипостазама.

Животињска симболика која сећа на античко наслеђе царскога доба²⁹⁾ може у епоси византијског класицизма бити одиста једна прихваћена позајмица која одговара захтевима времена које тежи удубљивању у богато наслеђе хеленског духа и облика. Међутим исти мотив рођен у сплету романске уметности упреден у идеологију суптилних схоластичких распра мора бити органски повезан са хомогеним ткивом средњовековне мистике.

Размишљајући на тај начин јасно је како се може тумачити одјек паганског света на једном сасвим споредном и једва уочљивом симболу какав је штит са гротеском на фресци Суђења Пилата у Љевишкој.

Наги гладијатор са гротескном маском³⁰⁾ није усамљен антички мотив у Љевишкој. Већ су давно

quod tunc in David legimus figuratum in domino nostro Jesu Christo cognoscimus esse completum. Tunc enim et leonem et ursum strangulavit quando ad inferna descendens: Omnes de eorum faucibus liberavit...«.

²⁶⁾ Müller, Beitrage u.s.w., Leipzig und Darmstadt, 1837, 34.

²⁷⁾ A. Didron, Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu, Paris, MDCCCXLIII, 35.

²⁸⁾ Konsultovati: M. J. Rostovtzeff, Die helenistische römische Architektur Landschaft, Röm Mitt. XXVI, 1911, p. 1. D. V. Ainalov, The Hellenistic Origin of Byzantine Art, ed. Cyril Mango, New Brunswick, 1961, 3, ff.

²⁹⁾ Нага фигура у Љевишкој јасно личи на фигурину изливену у бронзи. За овакве вотивне фигуре постојали су разни називи *αυδρίας* раћене у металу и бронзи и *αγαλμα* раћене од дрвета или мермера. Такве су биле ознаке и за херме.

Pierre, Paris et G. Roger, Lexiques des antiquités grecques, Paris, 1909, s.v. Andrias i Agalma.

³⁰⁾ Светозар Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, 1946, таб. III, Мирјана Татић-Ђурић, Античко наслеђе у средњовековној уметности, Жива Антика, XI, св. 2, Скопје, 1962; Дејан Медаковић, Представе античких филозофа и сибиле у живопису Богородице Љевишке, Зборник радова Византолошког института књ. 6, Београд, 1960, 43.

познати мотиви античких филозофа и сибиле, персонификације река и други симболи премудрости.³¹⁾ Но не само у Љевишкој већ на широком подручју палеолошког стварања влада атмосфера класицистичког духа препуног позајмица из антике. Стална тежња повратка на своје пра изворе добила је у византијској уметности и термин, тзв. перманентне ренесансе³²⁾ која је богато мисаоно и ликовно наслеђе без престанка преносила из паганског у хришћански свет. При том су илуминирани рукописи византијских скрипторија били је дан од најјачих медија.³³⁾

Антички детаљи красе фасаде и тргове сликаних средњовековних комплекса,³⁴⁾ увлаче се у симболику чисто средњовековне садржине,³⁵⁾ преплићу се кроз орнаментику камене пластике и задиру чак дубоко у затворене целине чисто средњовековне иконографије, међу којима је тема страшног суда свакако најтипичнија³⁶⁾, где сусрећемо сем бестијара и већ готове формуле преузете из синкретистичких религија хеленистичке епохе.³⁷⁾

У домену наслеђа материјалне културе извори су слични. Маска, као гротеска омиљена је у сликарству помпејанских амбијената³⁸⁾ где је ова фантастика очувала лепоту и драж хеленистичког ликовног израза, чак иако је у понеким случајевима већ заборављена њихова архајска симболика наталожена гностичким и синкретистичким идејама типичним за последње доба цветања моћне империје.

Апотропејски дух који зрачи са наше гротеске у Љевишкој, остао је и сада симбол и украс на оружју које штити и застрашује.

Тема наог гладијатора са маском оживљава најбоље климу епохе у коме се одиграла сцена суђења Пилата, у својству историјске реминисценције.

Јасно је да је „Муњевита рука“ мајстора из Љевишке следила са истом упорношћу класичне предлошке као што су и византијски филозофи тога времена настојали да докажу да нема правих граница између античког и паганског света.

³¹⁾ Kurt Weitzman, The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression, Byzantine Art — European Art, Lectures, Athens, 1966, 151.

³²⁾ Kurt Weitzmann, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, Köln und Opladen, 1963, 9 idem, Probleme der Mittelbyzantinischen Renaissance, Arch. Anz. 1933, 346 i E. Kitzinger The Hellenistic Heritage in Byzantine Art, Dumbarton Oaks, Papers, XVII, 1963, 92 ff.

³³⁾ Мирјана Татић-Ђурић, Античко наслеђе, op. cit. 388, 9.

³⁴⁾ Ibidem, 384.

³⁵⁾ Pavle Mijović, La personification de la Mer dans le Jugement dernier à Gračanica. ΧΑΡΙΣΤΡΙΟΝ 'Α ΟΡΛΑΝΔΟΝ, ΑΘΗΝΑ, 1967, 208.

³⁶⁾ Pavle Mijović, Personification des sept péchés mortels dans le jugement dernier à Sopoćani Symposium de Sopoćani, Beograd 1967, 241.

³⁷⁾ The Metropolitan Museum of Art, Bulletin, January, 1964, 166 A. Čubova, Drevne rimskaja živopis, Leningrad, 1966, fig. 21.

Мирјана Татић-Ђурић

Mirjana Tatić-Đurić

UNE GROTESQUE DE LJEVIŠA A PRIZREN

La fresque représentant le Jugement de Pilate à Notre Dame de Ljeviša à Prizren, nous a conservée entre autres un curieux survival antique. Dans le groupe des soldats entourant le Christ se trouve un, dont le bouclier représente une grotesque inacutée. La figure nue d'un gladiteur avec le caseque à la masque de léon. Se sujet profilatyque correspond bien comme motif à l'armure, dont la pratique nous po-

uvons poursuivre encore des temps bien avansés. L'auteur donne la genèse du motif se basant d'un coté sur les phénomènes ethnologiques de l'autre part à la symbolique du béstiere médiévale.

Se detail antiquisant est le resultat d'un courant des idées proches au renouvellement artistiques sous les Paléologues.

једном ктиторском натпису у манастиру Бањи

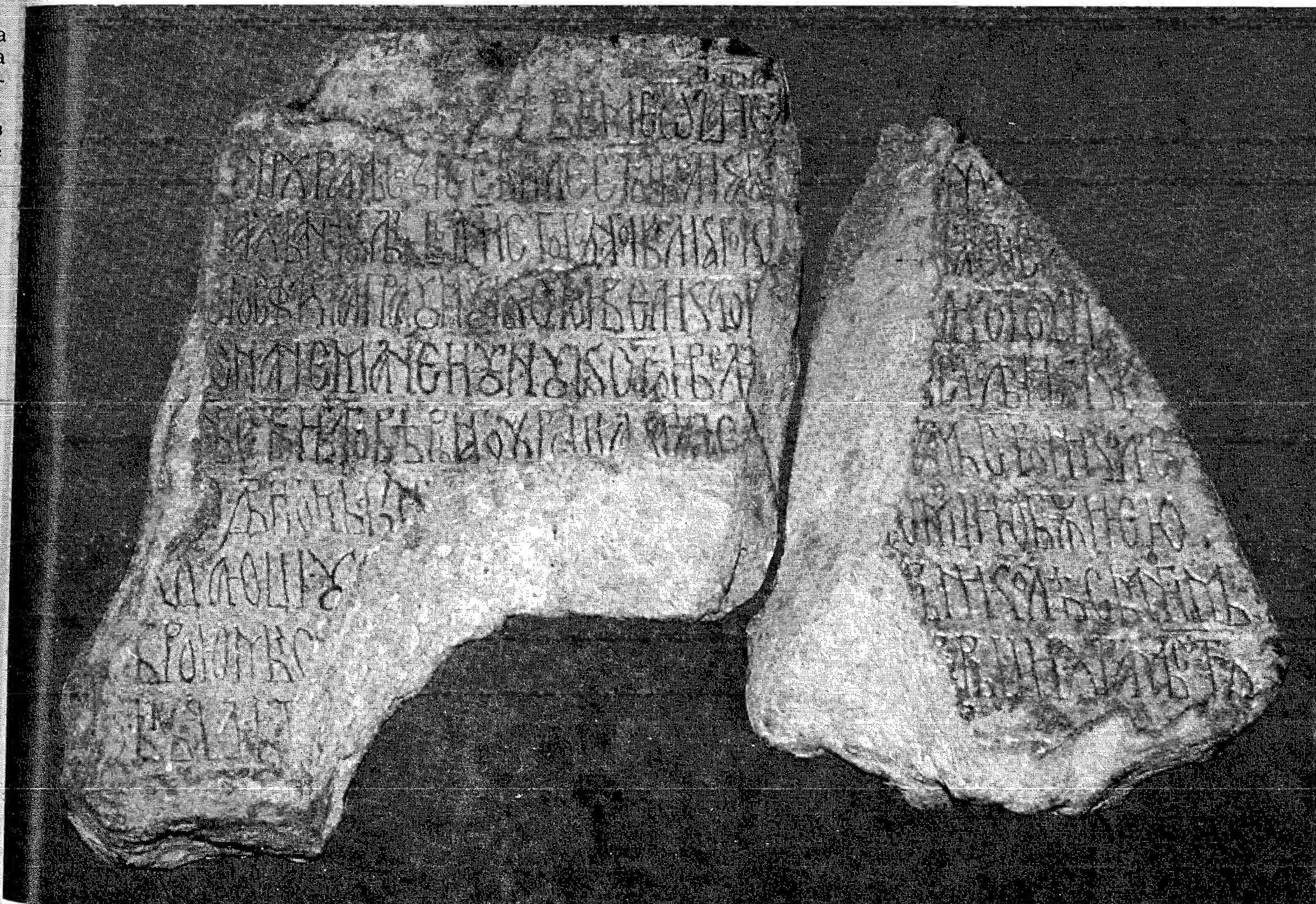
У великој цркви св. Николе Дабарског, у манастиру Бањи код Прибоја на Лиму — некадашњем седишту дабарских епископа — сачувао се већи број средњовековних ћириличких епиграфских споменика којима до сада није поклоњена већа пажња, мада су одавно заслужили да буду детаљно проучени.

Истина, готово половина од данас познатих натписа већ одавно је публикована,¹ али без фак-

симила и других документарних података, најчешће и без коментара. Осим тога, поједини натписи објављени су са грешкама у читању — најчешће у случајевима када их издавачи нису познавали из аутопсије, већ по нетачним преписима добијеним од сарадника са терена, и управо због недостатка факсимила они нису могли да исправе све грешке преписивача. Одсуство факсимила отежавало је контролу текста и потпуно искључивало морфолошку анализу, без које се није могло приступити утврђивању стилске сродности појединих натписа и хронологије недатованих споменика.

Постојећи натписи у манастирској цркви св. Николе издвајају се углавном у две групе: једну групу чине четири ктиторска, а другу групу десет надгробних натписа. Поред њих, сачуван је и један натпис чија је садржина вероватно теолошког

¹ Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, Београд 1902, бр. 55, бр. 57, бр. 113, бр. 136; *op. cit.*, III (1905), бр. 4759, бр. 4760, бр. 4935; В. Петковић, Натписи и записи у старим српским црквама, Старица II, Београд 1925, 28—29; В. Ђоровић, Обнова манастира Бање, Старица IV (1928), 223—224; Љубо Влачић, Црква манастира Бање код Прибоја на Лиму маузолеј захумске српске властеле. Нови изворник, Сарајево 1939, бр. 9—10, 283—288.



1. Сачувани делови плоче са ктиторским натписом

карактера. Као целина они представљају јединствену епиграфску збирку која пружа драгоцене податке о прошлости манастира Бање² и упознаје нас са многим личностима од којих су поједине припадници највиших владајућих кругова феудалне Србије XIV века.

Овом приликом задржаћемо се на ктиторском натпису који је пре више од четрдесет година објавио Владимир Ђоровић на основу једног преписа добијеног са терена.³ В. Ђоровић напомиње да је натпис био нестао, али да је наново пронађен и то разбијен у две плоче које се тешко дају склопити у целину. Како натпис није видео, нити је располагао факсимилом, он га чита на следећи начин:

- А) ✠ Ђѣ име ѿца и с[ина и светаго доуха]. Ђи храмъ
сзда се въ име стго и великаго [чюдотвор]ьца Хсѣа
Николаѣ, въ дни строднаго и великаго.... его
Стефана краља, праоуноук стго и великаго....
[Симе]ѡна Немане и знькѣ стго и вели[каго]....
[сы]нь стго и влговѣрнаго Оуросѣа краља.... [по]
двигомъ.... даюшѣ [д]оврою мѣ[здоу?].... въ
лѣт[о]....
- Б)]нѣ.... третнега.... мироточьца.... столъника....
[хр]амъ стго Николе... [п]омощию взиешю... [кѣ]рѣ
Николаѣ с мн[о]гимъ... [скѣ]рѣших храмъ стго.

На основу оваквог читања В. Ђоровић је закључио да натпис говори о обнови манастира Бање око 1329. године, за време Стефана Дечанског и Душана. Манастир је претходно страдао при једном походу Босанаца — како је то забележено у Пећком јеванђељу. Обнављач је био дабарски епископ Никола. Тиме је, по мишљењу Ђоровића, још једном и коначно решено питање да је у манастиру св. Николе у Бањи било седиште дабарске епископије.⁴

После В. Ђоровића овим натписом нико се више није бавио. Када сам 1963. године први пут посетио манастир Бању, две одломљене плоче са ктиторским натписом лежале су у припрати цркве св. Николе (сл. 1). Тадашњи игуман о. Пахомије саопштио ми је да су плоче нађене 1902. године на оближњој њиви која се граничи са западним делом порте.⁵ Када је и којим случајем натпис доспео на то место, није познато.

В. Ђоровић сматра да је плоча са ктиторским натписом идентична са натписом који је, по казивању И. Руварца, један дечански калуђер читао у манастиру Бањи. Наиме, калуђер је причао Руварцу да је у Бањи, више црквених врата, видео натпис у коме се наводи име ктитора и година подизања цркве. Он није знао који је српски краљ

² О прошлости манастира још увек се мало зна, особито о старијем периоду. Прву вест о Бањи доноси арапски географ Идриси који 1154. године Бању (Bān(i)ia) на Лиму (Līna) описује као мало, добро насељено и утврђено место (T. Lewicki, Polska i kraje sasiednie w swietle »Ksiegi Rogera« geografa arabskiego z XII w. Al-Idrisi'ego I, Krakow 1945, 16, 133; cf. K. Jirecek, Трговачки путеви и рудници Србије и Босне у Средњем вијеку, Зборник Константина Јирека I, Београд 1959, 246, нап. 108б). Вест дозвољава претпоставку да је средином XII века у Бањи постојала бар једна црквена грађевина. Уколико манастир већ тада није постојао он је основан у току наредних деценија јер се у Студеничком типик у манастир св. Николе у Дабру, дакле у Бањи, већ помиње као један од шест најстаријих и најугледнијих српских манастира (Типик св. Саве за манастир Студеницу, ed. J. K. Jirecek, Гласник Српског ученог друштва XL, Београд 1874, 155; Јиречек—Радоњић, Историја Срба II, Београд 1952.² 67).

³ В. Ђоровић, op. cit., 223—224.

⁴ Op. cit., 224.

⁵ Плоче су вероватно нађене приликом обнове манастира која је изведена исте године, а о којој говори натпис на спољном зиду припрате.

сазидао цркву, али је Руварца уверавао да је она „настојањем светјејшаго митрополита дѣбрѣскаго Данила саграђена“.⁶ Када је и услед чега плоча са ктиторским натписом уклоњена са свог првобитног места — такође није познато. И. Руварца је поменуте редове писао око 1878. године, а са дечанским калуђером срео се, како сам каже, неколико година раније, дакле око 1870. Ако је калуђер боравио у Бањи десет или чак двадесет година раније и тамо одиста видео плочу са натписом више црквених врата — како мисли Ђоровић — то би значило да је средином прошлог века плоча још стајала на свом првобитном месту. В. Ђоровић сматра да је на каменом натпису раније било више текста и да се у изгубљеном делу плоче налазило име митрополита дабарског Данила кога он идентификује са архиепископом Данилом II.⁷ Међутим, сада када знамо дужину и највећи део садржине ктиторског натписа на плочи, јасно се види да део текста у коме се каже да је црква „настојањем светјејшаго митрополита дѣбрѣскаго Данила саграђена“ — који је дечански калуђер читао у Бањи⁸ — не може да се смести ни у једну лакуну натписа. В. Ђоровић није узео у обзир могућност да је калуђер читао неки други натпис, јер су у цркви св. Николе Дабарског сачувана и три ктиторска натписа изведена бојом, вероватно al fresco, а смештена више улаза и то: два у припрати, а један у наосу. Није искључено да је постојао још неки натпис коме се данас изгубио траг. Истина, ни у једном од постојећих, додуше оштећених натписа, нисмо наишли на име митрополита дабарског Данила, али смо у натпису на западном зиду наоса, над улазом који води у припрату, прочитали између осталог да је црква подигнута *настојањем св(ѣ)тѣјшаго митрополита дѣбрѣскаго Николаѣ*. С обзиром на изнете околности врло је вероватно да је дечански калуђер у ствари читао овој фреско-натпис, при чему је митрополита Николу омашком заменио митрополитом Данилом. Натпис потиче из времена обнове цркве око 1571. године;⁹ горњи део му је добро сачуван и читак, док се доњи налази под кречним премазом.

У старијој литератури има података о каменим натписима у манастиру Бањи које В. Ђоровић није узео у обзир. Тако је, на пример, Стојан Обрадовић у зиду цркве св. Николе у Бањи видео натпис изрезан на мермерним плочама који казује да је манастир Бању сазидао краљ Драгутин 1283. године, пошто се ту заједно са својом војском окупао и излечио од неке кожне болести.¹⁰ Обрадовић је у Бањи боравио свакако пре обнове манастира која је, по казивању А. Гиљфердинга извршена око 1853. године, јер Гиљфердинг приликом своје посете Бањи августа 1857. године,¹¹ дакле после обнове, није забележио никакав податак о каквој мермерној плочи са натписом што значи да је није видео. Плоча је nestала вероват-

⁶ В. Ђоровић, op. cit., 223; И. Руварца, Нешто о Босни дабарској и дабробосанској епископији и о српским манастирима у Босни, Годишњица Николе Чупића II, Београд 1878, 251.

⁷ В. Ђоровић, op. cit., 224.

⁸ Op. cit., 223; И. Руварца, loc. cit.

⁹ Љ. Стојановић, op. cit., III, бр. 4935; cf. Р. Грујић, Фреска патријарха Макарија како уступа престо своме наследнику Антонију, Гласник Скопског научног друштва XII (1932), Скопје 1933, 277; С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 126—128, особито напомена 53а и стр. 173—174 са осталом литературом.

¹⁰ С. Обрадовић, Описаније окружија ужицког, Гласник Друштва србске словесности X, Београд 1958, 311—312.

¹¹ А. Гиљфердинг, Боснија, Герцеговина и Старая Сербия, С. Петербургъ 1873, 80.

но за време обнове манастира при чему је могла бити употребљена као грађевински материјал или је због трошности извађена из зида и уклоњена. На сличну вест наилазимо код Нићифора Дучића који је око 1884. године по причању бањског архимандрита Прокопија Бујишића забележио између осталог, да се на фасади цркве у Бањи налазио старински запис на мраморној плочи са именом ктитора и годином подизања манастира, али га је скорашњи обновитељ уништио урезавши на тој плочи своје име.¹²

Да ли се ове две вести односе на два различита камена натписа или на један исти натпис тешко је просудити. Ипак, чини се да је реч о једном истом каменом натпису. Друго је питање да ли се он — уколико се одиста ради о једном епиграфском споменику — може идентификовати са постојећим фрагментованим ктиторским натписом у припрати св. Николе Дабарског, клесаног у време Стефана Уроша III (Дечанског) и Душана. Ако Обрадовићево читање прихватамо као веродостојно, у том случају би хрпави краљ који је, излечивши се у Бањи од неке кожне болести, поред тамошњег извора подигао цркву св. Николи, био Драгутин, а не Урош I — како стоји у Троношком родослову писаном још половином XVIII

¹² Н. Дучић, Јепископије зетска и дабарска, Гласник Српског ученог друштва 57, Београд 1884, 95.

века.¹³ Тешко је претпоставити да су оба владара — и отац и син подигли у Бањи по једну цркву, али је могуће да се њихово ктиторство односи на једну црквену грађевину. Морамо рачунати и са могућношћу да је име Уроша III (Дечанског) на постојећем каменом натпису — у доба када се он налазио на зиду цркве — погрешно тумачено и замењивано именима његових претходника. Најзад, при разматрању ових питања не сме се заборавити да је црква св. Николе Дабарског у прошлости доживела бројна рушења и веће преправке и да се осим ње у оквиру манастирског комплекса вероватно налазила још једна црквена грађевина.¹⁴

¹³ Ј. Шафарикъ, Србскій лѣтописацъ из почетка XVI-гъ столѣтїя, Гласникъ Друштва србске словесности V (1853), 23; cf. Н. Радојчић, О Троношком родослову, Београд 1931, где се овај рукопис исправно датује у половину XVIII века.

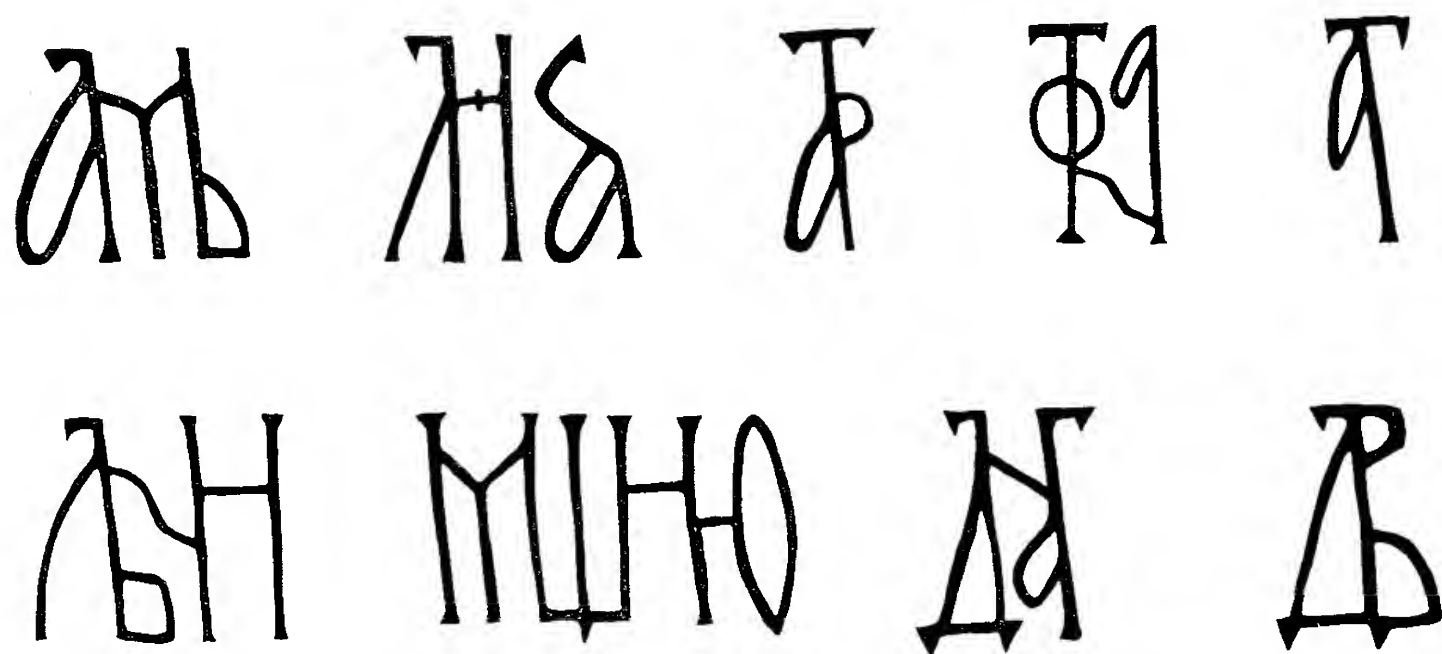
¹⁴ Осим велике цркве св. Николе и црквице-капеле која је у касније доба призидана уз јужни зид припрате, постојала је, по свему судећи, још једна црквена грађевина. То сазнајемо из необјављеног рукописа Описание општежителног манастира Бање који је 1857. године написао бањски игуман Дионисије Павловић. На овај рукопис у Архиву САНУ (сигн. 9116), љубазно ми је скренула пажњу колегиница Гордана Томовић, асистент Историјског института. Павловић (op. cit., 1) наводи да је црквица, призидана уз велику цркву св. Николе, посвећена Успењу Богородице, а да постоји још једна мања црква посвећена св. пророку Илији, која је „одвојена од велике један аршин“ и која је имала „једно велико кубе у стара времена“. Боравећи у Бањи 1857. године Гиљфердинг (loc. cit.) је забележено да су тамо постојале две порушене цркве од којих су једну обновили монаси из св. Тројице Пљеваљске — око 1853. године, док је

А + ВЪМЕСѦНСТВОДХА
 СѦХРАМЪЗІСВНЕСѦВЪНЪСѦХНЕРЪУ
 ЗВЪХРНЪСѦ ВДНСТВОДЪВЪНЪСѦХНЕРЪУ
 НСНАЕГѦСѦРАПАНЪСѦВЪНЪСѦПРВАГОМРОТОУЦА
 СМЕСѦНАЕМЪНЪНЪСѦВЪНЪСѦВЪНЪСѦВЪНЪСѦ
 РВЪНСѦСѦНЪТОВЪРЪУРЪША СѦНСѦЗІХРАМЪСѦНЪСѦ
 РЪДЪМЪПЪДЪНОМЪЗІСѦВЪРНЪСѦРАУРЪШЪТЪСѦПОУШНОБЖНЕЮ
 ДАЮШУ
 БРЮМЪС
 ВЪВЪТО + СѦВЪНЪСѦ
 КУРЪНЪСѦСѦВЪНЪСѦ
 ВЪРЪШНХРАМЪТО

Међу постојећим ктиторским натписима у цркви св. Николе камени фрагментовани натпис привлачи посебну пажњу. Он је, пре свега, најстарији и уклесан је у тврдом сивкастом камену, док су остали ктиторски натписи изведени фреско-техником. Осим тога, његови преостали делови читају се лако, за разлику од фреско-натписа чије разумевање отежавају или онемогућују многобројна површинска оштећења или премази кречом и малтером. Фреско-натписи су и тешко приступачни због њиховог положаја, особито натпис теолошке садржине на хоризонталном венцу у наосу који се пружа на висини од око 6 м.

По врсти камена, начину клесања и садржини текста лако је установити да су две поменуте плоче саставни делови једне целине односно једне велике плоче. Већи део има димензије око 41x60x27, а мањи део око 27x48x25 см. Недостаје нешто мање од једне трећине првобитне плоче. Оштећење у доњем делу плоче необично је због

Међутим питање је — да ли је она испуњавала лунету портала романског типа — аналогно плочи са натписом кнеза Мирослава на цркви св. Петра у Бијелом Пољу,¹⁵ или је била једноставно узидана над неким скромније обрађеним улазом као на пример плоча са натписом властелина Дабижива на Богородичиној цркви у Ваганешу.¹⁶ Према је црква св. Николе Дабарског од времена Стефана Дечанског и Душана трпела разарања и преправке и мењала изглед, околност што је на западном зиду припрате сачуван један портал романског типа¹⁷ можда би могла да пружи одговор на питање о првобитном смештају плоче са ктиторским натписом. Како је припрата грађена заједно са наосом,¹⁸ вероватно и портал припада времену обнове или подизања данашње цркве око 1329. године. Међутим, није искључена могућност да је портал преузет са старије цркве. У сваком случају, плоча са ктиторским натписом приближно одговара данашњем западном порталу цркве св. Николе што дозвољава претпоставку да је она првобитно могла бити смештена у његовој лунети.



3. Одабрани примери лигатура са ктиторског натписа (наус копија)

свог готово правилног полукружног облика који указује на могућност да је плоча била у секундарној употреби пре него што се потпуно разбила.

Реконструкција првобитног изгледа плоче важна је за тумачење преосталих изгубљених делова текста, као и за одређивање положаја и места на коме се натпис првобитно налазио. Судећи по лучном облику десне ивице мањег одломљеног дела плоче, можемо закључити да је и супротна, лева ивица плоче — односно лева ивица већег одломљеног дела плоче, иначе и сама фрагментована — првобитно имала одговарајући лучни облик. Полукружни облик плоча је добила пре него што је клесар натписа приступио свом главном послу. Наиме, на мањем делу плоче и данас се јасно види да је клесар, завршавајући први, други и трећи ред натписа, крајња слова морао прилагодити постојећој кривини десне ивице плоче, те су услед недостатка простора та слова морала бити мања од осталих. Могуће је да су и на левој страни првобитне плоче неки ивични делови текста били обрађени на овакав начин.

Полукружни облик и димензије плоче показују да је она била смештена изнад улаза у цркву.

Друга остала у рушевинама. Ако Гиљфердинг капелу призидају уз храм св. Николе није сматрао посебном црквом, његови подаци могу да потврде казивање игумана Павловића. Од поменуте цркве св. Илије данас нема видљивих трагова но можемо се надати да ће бити откривени у току наредних археолошких ископавања у Бањи.

Околност што су првобитне димензије плоче (око 100x70 см.) мање од лунете данашњег портала (око 151x76 см.) не би претстављала непремостиву препреку поменутој претпоставци јер се плоча као мања могла уклопити у већу лунету помоћу одговарајућег оквира или на неки други начин. Осим тога, изгледа да је и сам портал претрпео

¹⁵ Р. Љубинковић, Хумско епархиско властелинство и црква светог Петра у Бијелом Пољу, Старијар н.с. IX—X (1958—1959), 97 и д., сл. 13; Ј. Ковачевић, Први клесари ћириличких натписа на Балкану, Гласник Земског музеја у Сарајеву XV—XVI (1960—1961), 315 сл. 4. Братен, мајстор који је клесао натпис на порталу цркве св. Петра, прилагођавао је текст лучним ивицама лунете, али није смањивао слова на крајевима редова већ им је само дао одговарајући нагиб.

¹⁶ В. Јовановић, Црква у Ваганешу, Старијар н.с. IX—X, 333 и д., сл. 7—9.

¹⁷ Један други, знатно мањи портал са лучним наливом, без архитрава, који се данас налази на западном зиду капеле цркве св. Николе, тешко би се могао довести у везу са ктиторским натписом чак и када би му временски одговарао. Наиме, овај портал је презиђиван те није искључена могућност да је старији од капеле и да је на њој секундарно употребљен. Северни улаз у цркву св. Николе пробијен је у новије доба те не долази у обзир за разматрање првобитног смештаја плоче са натписом.

¹⁸ А. Дероко, На светим водама Лима, Гласник Скопског научног друштва XI (1931), 134.

авала лу-
плочи са
Петра у
уздана
као на
абижива
ремда је
Стефана
преправ-
ападног
манског
на пита-
горским
едно са
мену об-
329. го-
т да је
случа-
жно од-
св. Ни-
а прво-
лунети.

(око
отала
ости-
лоча
моћу
ачин.
рпео

тво и
о н.с.
Први
Зе-
5 сл.
у пр-
цама
већ

н.с.

над-
за-
мо-
када
пре-
од
рни
те
гаја

коп-

4. Портрети
краља Стефана
Уроша III
(Дечанског)
и краља
Стефана Душана
на јужном зиду
у наосу цркве
Св. Николе
Дабарског



неке измене у ком случају ни димензије данашње лунете не би биле првобитне.¹⁹

Посматран са формално-техничке стране, ктиторски натпис на каменој плочи заслужује да буде сврстан међу репрезентативне споменике средњовековне ћириличке епиграфије. Сачуван текст уклесан је у хоризонталним паралелним редовима у веома тврдом камену, техником тзв. косог реза. Једнакост у величини и положају слова постигнута је захваљујући претходно урезаним танким паралелним линијама. Висина слова креће се од 4 до 4,5 а ширина од 1,5 до 2,5 см. И размак између

редова углавном је једнак. Веома прецизан, плитак, коси рез много је допринео да иначе елегантно обликована слова на целом натписном пољу добију изглед једне необично складне епиграфске целине. Све техничке проблеме, укључујући смештај малих слова између и на крајевима редова, као и израду лигатура, клесар је решавао веома спретно и очигледно са лакоћом. Како ни у самом тексту нема језичких грешака ни већих морфолошких недоследности, стиче се утисак да је дотични клесар био не само одличан занатлија већ и образован човек.

Пошто смо најпре установили некадашњи облик плоче, а потом њене преостале делове покушали да поставимо у првобитан положај, можемо приступити читању постојећег текста и реконструкцији недостајућих делова (сл. 1 и 2). Предлажемо следеће читање:

¹⁹ Уколико је плоча одиста стајала у лунети западног портала, она би поред натписа на цркви св. Петра у Бијелом Пољу претстављала други до сада познат пример таквог смештаја каменог ктиторског натписа на нашим средњовековним црквама.

1. ≠ Ђѣ име ѡ(тъ)ца и си(н)а и с(ве)т[а]го дѣха
2. си храмъ създа се въ име с(ве)т(а)го и великаго [архиепѣа и] чѣ
3. [дотворъ]ца Х(ри)с(то)ва Николы въ дни с(ве)тороднаго и великаго к[рала] 8рош[а] третѣга
4. [и сина] его С(т)еф(а)на кр(ал)а прѣшнѣ с(ве)т(а)го и великаго [прѣваго] мироточѣца
5. [Симе]ѡна Немане и 8нѣкѣ с(ве)т(а)го и вел[икаго] прѣвна[го] столѣника кѣ
6. [рѣ] Гави и си[нѣ] с(ве)т(а)го и бл(а)говѣрѣнаго 8роша кр(ал)а и с[ъздахъ] хр[амъ] с(ве)т(а)го Николѣ
7. [съ] трѣдомъ и по[двигомъ] азъ бл(а)говѣрѣни крал(ѣ) 8рош[а] трети съ п[омощию] в(о)жнѣю
8. дающѣ [кѣ]рѣ Николѣ съ многими
9. вѣрюмѣ [съ]в[ѣ]рѣших(ѣ)рамъ с(ве)т(а)го
10. [Никол]ы въ лѣт[ѣ] ѡ . ѣ. ѡ. ѣ. ѣ. ѣ.

Захваљујући правилном положају одломљених делова плоче предложено читање пружа нешто више података од читања В. Ђоровића који је, како смо видели, у недостатку факсимила делове плоче морао да чита одвојено. Допуне његовом читању уз потребна објашњења навешћемо редом од почетка текста, заправо од другог реда:

2. Између речи великаго и чѣ[дотворъ]ца недостаје део плоче где је, вероватно, стајало: архиепѣа и ; од задњег слова и сачувана је десна усправна хаста. Уместо из на почетку Ђоровићевог текста „Б”, у првом реду на мањој одломљеној плочи уклесано је чѣ.

3. Уместо Николѣ код Ђоровића, јасно се чита Николы. Између великаго и третѣга је оштећење, али се на већем одломљеном делу плоче јасно види да следећа реч почиње са к. Како се на мањем делу плоче сачувала десна усправна хаста слова ш и како је следеће слово а уклесано у лигатури са т и р, уништен текст на овом месту реконструирамо са к[рала] 8рош[а], како је и Ђоровић претпоставио у свом коментару.

4. Испред его било је, вероватно, и сина што је Ђоровић такође предложио. Између великаго и мироточѣца је лакунa која би се, с обзиром на сачувани део слова п, најпре могла испунити са прѣваго.²⁰

5. Имајући у виду и околност да се испред текста на мањем делу плоче сачувао доњи део усправне хасте, за ову лакуну предлагемо: вел[икаго] прѣвна[го] столѣника. Следи: кѣ[рѣ]²¹ уместо Ђоровићевог [хр].

6. С обзиром на поменућу интитулацију, овде је на почетку вероватно стајало: [Гави и си]нѣ. Међутим, не искључујемо могућност да је уместо св. Саве био поменут Стефан (Првовенчани), јер

²⁰ Овај епитет је редак али се у то доба ипак јавља, као на пример 1386. године у повељи Бурђа Страцимировића Дубровчанима: Прѣваго мироточѣца српскаго (в. П. Борђић, Помени св. Саве у нашим старим споменицима, Светосавски зборник 2, Београд 1939, бр. 41). Иначе, уобичајен епитет је: новаго (ор. cit., pass.).

²¹ Сва три епитета јављају се уз име св. Саве. За последња два налазимо примере у две Душанове повеље из 1348. године (П. Борђић, ор. cit., бр. 28 и бр. 30). Иначе, чешћи епитет прѣвопрѣстолиннѣ овде не бисмо смели узети у обзир због тога што поменути сачувани део усправне црте не припада слову ѣ већ, по свој прилици, слову А. Осим тога, овај епитет је нешто дужи и не би се могао сместити у лакуну.

на пример у „трећој” Дечанској повељи Стефан Дечански каже да је праунук Немањин, унук Стефана, првовенчаног краља, и син Стефана Уроша²² (Милутина). Даље, у шестом реду, између 8роша и с(ве)т(а)го је оштећен и уништен текст који реконструирамо са: кр(ал)а и с[ъздахъ] хр[амъ]. Ту је свакако реч о Урошу II (Милутину).

7. Почетак је гласио: [съ] трѣдомъ и по[двигомъ] азъ... Текст који следи уништен је, на жалост, јер је на овом месту било уклесано име ктитора. Узимајући у обзир целокупну садржину натписа и околност да је прва реч уништеног текста у овом реду почињала словом в или евентуално словом г, и да је — судећи по сачуваној титли — дотична реч била скраћена, предлагемо следеће читање: бл(а)говѣрѣни кралѣ 8рош[а] трети съ

8. И поред сачуваних делова текста, нисмо могли извршити реконструкцију целог реда. Слова кѣ су вероватно део титулатуре дабарског епископа Николѣ.

9. Исти случај је и са овим редом. Ђоровићево мѣ[здохъ?] при крају његовог преписа „А”²³ не одговара постојећем тексту на плочи. Три реконструисана слова: съв лако се уклапају у сачувани део текста на крају реда.

10. Година обнове или подизања храма није сачувана али се може одредити на основу записа о обнови цркве св. Николѣ Дабарског у Пећком јеванђељу које је око 1329. године, заправо између 1. септембра 1328. и 31. августа 1329. године писао студенички игуман Никола.²⁴ Како су у овом временском размаку радови на цркви били завршени, претпостављамо да је на каменој плочи била уклесана . ѣ. ѡ. ѣ. ѣ. година. Ово је и завршни ред натписа.

Са уништеним деловима натписног поља нестали су, поред других, и тако важни историјски подаци као што су име ктитора и година обнове цркве. Срећом, у оба случаја текст се може реконструисати и то, чини се, са приличним поуздањем.

²² F. Miklosich, Monumenta serbica, Viennae 1958, 89; С. Станојевић, Студије о српској дипломатици, Глас СКА ХСII, Београд 1913, 148—149.

²³ В. Ђоровић, ор. cit., 223.

²⁴ Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 55; cf. К. Јиречек—Ј. Радонић, Историја Срба I, Београд 1952, 205; В. Ђоровић, ор. cit., 224. А. Соловјев, Сведочанства православних извора о богомилству на Балкану, Годишњак Историског друштва Босне и Херцеговине V, Сарајево 1953, 87—88, сматра да је (Пећко) јеванђеље било завршено између 1. септембра 1328. и 31. августа 1329. и то, вероватно, ближе крају те године, с обзиром на податке о ратном стању између Рашке и Босне још у току лета 1330. године, објављене од В. Ђоровића, Хисторија Босне I Београд 1940, 250; Неслагање индикта са годином у овом запису које А. Соловјев сматра грешком његовог аутора — бившег студеничког игумана Николѣ — Ј. Шидак, Питање „државе босанске” у новијој литератури, Годишњак Историског друштва Босне и Херцеговине V, 151, и В. Мошин, Биријски рукописи Југославенске академије I, Загреб 1955, 129, објашњавају мартовским датовањем које се иначе јавља у неким значајним српским документима овог периода. Важно је истаћи да су на основу темељне анализе садржине записа из 1328—1329. године. Соловјев и Шидак у својим расправама дали уверљива, готово сагласна, тумачења недовољно јасних места и тиме потпуно одбранили веродостојност овог значајног историског извора коју је покушао да оспори В. Глушац, Запис из 1329. године нема историске вредности, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву VII (1952), 161—165. Осим наведених аутора, против схватања В. Глушца изјаснио се и С. Бирковић, Историја средњовековне босанске државе, Београд 1964, 83, 361, 91.

До закључка да је краљ Стефан Урош III („Дечански“) ктитор, односно **главни** или **први ктитор** цркве св. Николе Дабарског која је, око 1329. године изгледа подигнута на месту порушеног храма, дошли смо анализом свих расположивих података који су у непосредној вези са овим питањем. Тако на пример, на ктиторској композицији (сл. 4), сликаној на јужном зиду у наосу цркве св. Николе, Урош III, који левом руком држи модел цркве, означен је као **с(ве)т(и)и краљ Стефан трет(и) Урош ктитор с(ве)т(а)го храма сего**, а Душан, који десном руком придржава цркву, као **Стефан с(ы)н(а) краља Уроша**.²⁵ Десно од њих, насликана је још једна фигура која, мада унеколико издвојена, због прозора, који је дели од Душановог лика, ипак припада ктиторској композицији. Веома је оштећена, али се зна да представља портрет дабарског епископа Николе III. В. Петковић је могао да ишчита натпис на портрету који у његовом препису гласи: **Никола архієп(і)ск(о)п. . . . ктитор с(ве)т(а)го храма сего**.²⁶ Према томе, и Никола III је ктитор храма. Истина, ова композиција као и целокупан живопис у наосу израђена је око 1571. године, приликом обнове цркве, али како су тадашњи сликари, по свој прилици, само поновили већ постојеће фреске из XIV века,²⁷ врло је вероватно да су на ктиторској композицији биле поново насликане исте личности.²⁸ Мада морфологија слова у наведеним натписима одговара графици XVI века,²⁹ сматрамо да су и они рађени по натписима XIV века. Међутим, епитет **свети** није могао бити употребљен у старијем натпису на портрету Стефана Уроша III, јер је он за светитеља проглашен тек између 1339. и 1343. године,³⁰ док је његов старији портрет на овом месту морао бити насликан десетак година раније, најве-

роватније већ око 1330. године. Исто се може рећи и за титулу архиепископа која се јавља у натпису уз лик Николе III, који је уствари био епископ.

У познијем ктиторском фреско-натпису изведеном око 1571. године на западном зиду у наосу, изнад улаза,³¹ помињу се Стефан Урош III и митрополит (sic!) дабарски Никола, (уствари епископ Никола III), док је Душан изостављен. Истина, друга половина натписа још лежи под кречном скрамом, но мало је вероватно да се у томе делу текста може налазити име још неког ктитора.

Већ је истакнуто да по својој готово калиграфској дотераности и свечаном изгледу, ктиторски натпис на каменој плочи претставља један од репрезентативних споменика средњовековне ћириличке епиграфике. Тешко је претпоставити да би ма ко други осим владара могао бити наручилац тако квалитетног клесарског дела. И дипломатичка анализа текста натписа потврђује мишљење да је владар ктитор цркве. С обзиром да се у оном делу текста који садржи извесне елементе датума и свечане интитулације, најпре помиње **светородни и велики краљ Стефан Урош Трећи**, а затим Душан али само као **Стефан краљ**, јасно је да је у време подизања цркве св. Николе власт била у рукама Уроша III. Ова околност могла би се узети у обзир као још један прилог хипотези да је Урош III ктитор обновљеног храма. У склопу целокупне садржине једног оваквог натписа име ктитора морало је бити уклесано још једном и то, како смо већ истакли, — у осмом реду, у делу текста који недостаје.

Најзад, ваља истаћи да и високи ранг епископске цркве св. Николе Дабарског у тадашњој манастирској хијерархији и њене велике грађевинске димензије у потпуности одговарају владарској задужбини. Ако пођемо од чињенице да је подизање цркве датовано у око 1329. годину, дакле у време владавине Стефана Уроша III — који је иначе био велики поштовалац култа св. Николе³² — и ако узмемо у обзир и раније наведене податке, хипотеза да је црква св. Николе Дабарског задужбина Стефана Уроша III (Дечанског), добија, чини се, сву потребну аргументацију те се као таква може усвојити.

Насупрот томе, В. Боровић сматра да је обнављач (што ће рећи — **ктитор**) цркве св. Николе био дабарски епископ Никола III³³ при чему не узима у обзир могућност да су и владари иначе поменути у натпису, учествовали у обнови храма. На такав закључак њега је упутио неадекватан препис ктиторског натписа у коме се, због одвојеног читања одломљених плоча, име (епископа) Николе (III) јавља у нешто другачијем контексту. Ослонац таквом тумачењу Боровић налази у запису у Пећком јеванђељу³⁴ у коме се, између осталог, истичу и велике заслуге епископа Николе III при зидању и украшавању порушеног храма св. Николе Дабарског, док ни Стефан Урош III ни Душан, премда поменути у истом запису, нису доведени у везу са обновом храма. Да је Боровић узео у обзир владарске портрете у наосу цркве св. Николе, особито портрет Стефана Уроша III који је сигниран као ктитор, као и фреско-натпис у наосу из 1571. године у коме се, као ктитори,

²⁵ Cf. Љ. Стојановић, Записи и натписи III, бр. 5106 и бр. 5108; С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 45; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд, 1950, 14.

²⁶ Cf. В. Петковић, Записи и натписи у старим српским црквама, Старица II (1925), 28; Idem, Преглед црквених споменика, 14; Према Сретену Петковићу, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 173, епископ је означен као дабарски митрополит Никола.

²⁷ С. Петковић, loc. cit.

²⁸ С. Радојчић, op. cit., 46, сматра да је ктиторска композиција у наосу потпуно рестаурисана у другој половини XVI века и сумња да је постојећи распоред особа првобитан. Остаци Душановог лика, нарочито сиво-плава боја инкарната и тамна боја косе, што је нетачно: Душан је био плав, јасно показују — закључује Радојчић — да су портрети потпуно премазани. В. Петковић, Преглед црквених споменика, 14, констатује да су ликови Стефана Дечанског и Душана закречени. Остављајући конзерваторима да у току истраживачких радова у манастиру Бањи, између осталог, утврде и прави однос између старијег и млађег живописа, ипак верујемо да су сликари XVI века поштовали и иконографију и распоред својих предходника, што би било у пуном складу са општом тежњом за обновом духовног живота у овом периоду.

²⁹ Према С. Радојчићу, op. cit. 45, слова су иста као и уз слике патријарха Макарија и Антонија у припрати цркве; cf. Р. Грујић, Фреска патријарха Макарија како уступа престо својем наследнику Антонију, Гласник Скопског научног друштва XII, 273 (са фотографијом), и даље.

³⁰ А. Соловјев, Кад је Дечански проглашен за свеца, Богословље IV/4, Београд 1929, 293—295; А. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, Смедерево 1965, 104; Према В. Марковићу, Ктитори, њихове дужности и права, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор V, Београд 1925, 118, ктитори се и иначе после смрти често називају „светим“ — као што је, на пример, случај са монахом Германом у натпису у манастиру Зрзу из око 1400. године: cf. Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 200.

³¹ Љ. Стојановић, Записи и натписи III, бр. 4935.

³² Cf. Г. Цамблак, ed. Ј. Шафарик, Гласник Друштва српске словесности XI, Београд 1959, 49, 58; С. Радојчић, op. cit., 46.

³³ В. Боровић, op. cit., 224.

³⁴ Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 55.

наводе Стефан Урош III и митрополит (sic!) дабарски Никола (заправо епископ Никола III) — морао би доћи и до другачијег закључка. Истина, он је у праву када епископа Николу III сматра ктитором, јер за то — видели смо — има сасвим довољно аргумената. Међутим, такође смо видели да се као ктитор изричито помиње сам краљ — Стефан Урош III, што значи да морамо рачунати са чињеницом да су у овој врло темељној обнови манастира Бање из које је, највероватније, простекла нова црква св. Николе, учествовала двојица ктитора.³⁵ Премда се том приликом дабарски епископ много трудио око изградње и украшавања „своје“ катедралне цркве, околност што је она у исто време била и задужбина тадашњег владара, одлучно упућује на закључак да је главни или први ктитор обновљеног храма св. Николе био краљ Стефан Урош III, док је епископ Никола III могао да стекне само право другог ктитора.³⁶

³⁵ Ранији ктитори манастира св. Николе Дабарског остали су заборављени, што иначе није био редак случај; cf. В. Марковић, *op. cit.*, 103—104.

³⁶ Да је епископ Никола други ктитор, већ је, додуше узгредно, забележио В. Марковић, *op. cit.* 116. Према С. Петковићу, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 173, дабарски епископ Никола III, „стари ктитор“, приказан је и у припрати цркве св. Николе, на северном зиду, у групи највиших црквених достојанственика. Говорећи уопште о праву ктитора и његове породице на гроб у манастирској цркви, В. Марковић, *op. cit.*, 115—116, наводи, између осталог, да је код прибојске Бање сахрањена мати „другог ктитора“, епископа Николе. Њена надгробна плоча са сачуваним натписом који је помиње као монахињу Марту, (Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 57), данас се налази у поду олтарског простора у храму св. Николе Дабарског, што јој свакако није првобитан, већ секундаран положај, и где је могла доспети вероватно приликом обнове манастира 1902. године. Првобитан положај ове, и осталих надгробних плоча, уграђених у под цркве, биће јаснији пошто буде испитана његова субструкција. О гробу Николе III нема писаних података, али је врло вероватно, да је смештен у аркосолијуму у јужном зиду наоса.

О учешћу појединих припадника клера у подизању или обнови владарских задужбина сачувано је доста писаних података. На пример — натпис на западној фасади Богородице Љевишке у Призрену из 1307. године у коме се, поред краља Стефана Уроша (Милутина), помиње шњ (протопоп? или поп?) Дамјан (Љ. Стојановић, Записи и натписи IV, бр. 6006; cf. С. Ненадовић, Богородица Љевишка, Београд 1963, 24, 25, 183—185, са старијом литературом).

У погледу Душановог учешћа у обнови манастира Бање расположиви подаци су контрадикторни. Наиме, млади краљ је око 1329. године однео победу над Босанцима који под Стјепаном II Котроманићем беху порушили старију цркву св. Николе Дабарског,³⁷ и тиме обезбедио мир потребан за подизање новог храма. Тако је он макар индиректно заслужан за обнову манастира. На ктиторској композицији Душан заједно са оцем држи модел цркве, али упркос томе није сигниран као ктитор, што свакако није случајно. То, као и околност да није поменут у познијем ктиторском фреско-натпису из 1571. године, одлучно говоре против могућности да је и он ктитор храма. Стога би се Душанова појава на ктиторској композицији могла објаснити само чињеницом да је он у доба подизања цркве био млади краљ и савладар свога оца Стефана Уроша III³⁸ и да је као такав морао бити портретисан поред старог краља.

* * *

Реконструкција појединих делова изгубљеног текста у последњим редовима натписа до те мере је несигурна да су у нашем читању на дотичним местима морале остати лакуне. Можда ће наредни археолошко-конзерваторски радови у манастиру Бањи изнети на светлост дана преостале делове камене плоче који ће омогућити да се ктиторски натпис прочита и протумачи у целини.

Јун 1971.

Војислав С. Јовановић

³⁷ Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 55; cf. С. Бирковић, *op. cit.*, 83, 361, 91, са старијом литературом. Изгледа да је у то време и Стефан Урош III ратовао са Босанцима. Наиме, у Тетрајеванђељу дијака Дабижива из друге четвртине XIV века, постоји савремени запис у коме се, према тумачењу В. Мошина, Бирилки рукописи Југославенске академије I, 128—129, помиње поход краља Стефана Уроша III у Дабар на босанског жупана Кркну. Ову експедицију Мошин доводи у везу са Душановом акцијом против „проклетих бабуна“ и датира је у 1328—1329. годину.

³⁸ М. Ивковић, Установа „младог краља“ у средњевековној Србији, Историски гласник 3—4, Београд 1957, 76—77.

A PROPOS D'UNE INSCRIPTION DEDICATOIRE AU MONASTERE DE BANJA

Parmi les nombreux monuments épigraphiques en caractères cyrilliques du Moyen-Age trouvés dans l'église de St. Nicolas de Dabar, dans le monastère de Banja près de Priboj sur le Lim (Serbie occidentale) deux plaques de pierre fragmentées ont attiré l'attention particulière de l'auteur. Ce sont les restes de l'inscription dédicatoire. Vladimir Ćorović avait, dès 1928, publié les inscriptions de ces fragments de plaque, mais comme il ne disposait que de copies de ces inscriptions faites sur les lieux et non pas de fac-similes ou de photographies, il ne put les faire raccorder exactement et en tirer plainement profit. Cependant il parvint à rattacher correctement les textes à la restauration du monastère de Banja et à dater ce monument épigraphique d'après les données fournies par l'évangéliste de Peć comme se plaçant aux environs de 1329.

La forme arrondie du bord du fragment plus petit de la plaque dédicatoire montre que celle-ci avait été placée à l'origine dans la lunette du portail. Tout en étant gravement endommagée, cette inscription, par ses qualités de technique formelle mérite une place d'élite parmi les monuments épigraphiques cyrilliques du Moyen-Age. La régularité de l'incision et la répartition habile des caractères et ligatures à forme élégante font preuve de main de maître. (fig. 1.)

La remise des fragments de plaque dans leur position primitive approximative (fig. 2) nous permet de mieux raccorder les fragments conservés et de reconstruire une plus grande partie de la surface détruite portant l'inscription. Le déchiffrement que nous proposons nous donne des données plus complètes que celles que V. Ćorović a pu en tirer. Notamment il en ressort que l'église de St. Nicolas n'a pu être construite, ou reconstruite, par le seul évêque Nikola III — comme le pensait Ćorović — mais qu'elle le fut sur l'ordre du roi Stephane Ours III — »Dečanski« (1321—1331) avec la collaboration de l'évêque de Dabar, Nicolas III. En tant que souverain qui élève, ou respectivement restaure sa fondation, Stefan Dečanski apparaît comme premier et principal donateur, et l'évêque Nicolas III qui le seconda de toutes ses forces, comme second donateur de l'église de St. Nicolas de Banja.

La partie de la plaque sur laquelle se trouvait la date de son érection n'a pas été conservée, mais la date proposée par V. Ćorović placée aux environs de 1329 peut être acceptée.

Vojislav S. Jovanović

ови ма-
традик-
дине од-
аном II
кву св-
потре-
макар
ра. На
а оцем
сигни-
но. То,
ем кти-
длучно
ор хра-
орској
цом да
краљ и
да је
старог

ва српска четворојеванђеља из IV века — у Лењинграду Москви*

бљеног
е мере
ичним
редни
астиру
делове
орски

ановић

сј С.
туром.
вао са
ижива
запис у
укопи-
поход
купана
Душа-
а је у

њеве-
1957,

sition
x rac-
e plus
n. Le
nnées
. No-
être
s III
sur
321—
colas
res-
pre-
i le
r de

date
osée
ac-

ović

Стари српски рукописи, настали у току векова наше писмености по великим преписивачким центрима при манастирима или малим, данас често порушеним црквама, сада су растурени по библиотекама у нашој земљи и иностранству. Има их у Лондону, Паризу, Риму, Болоњи, Венецији, Берлину, Прагу, Вилни, Сент-Андреји, Софији, Пловдиву, Цариграду, Јерусалиму и на Синају. Највише је сачувано у манастирима Свете Горе, као и у нашим манастирима, али су веома многи пренети у рукописне збирке старе Русије. Ту су се налазили у манастирима, јавним и приватним збиркама. Одатле су пренети у ново формиране збирке при библиотекама и музејима Совјетског Савеза.

Тако се сада налазе у Лењинграду, Москви, Кијеву и Одеси, изузетно значајни по садржини и често веома занимљиви по опреми, јужнословенски, понаособ стари српски рукописи.

Већ су у току XI века морали доспети у Русију старословенски рукописи, будући да је усвојено мишљење да су најстарији руски рукописи, Остромирово јеванђеље из 1057. године и Свјато-

* Веома сам захвална управама Публичне библиотеке Салтикова-Шчедрина у Лењинграду и Државног историјског музеја у Москви које су ми уступили снимке рукописа из њихових рукописних збирки.



1. Лењинградско четворојеванђеље
Јеванђелиста Јован, л. 1v

слављев изборник из 1073. године, настали под утицајем бугарских рукописа.¹ И касније су били

¹ М. Сперанский, Дѣленіе исторіи русской литературы на періоды и вліяніе русской литературы на югославянскую, сепарат из Русск. Филол. вѣстника, XXVI, 1896, 15; VI. Mošin, O periodizaciji rusko-južnoslavenskih književnih veza, Slovo, sv. 11—12. 1962; М. И. Слуховский. Из истории книжной культуры России, Москва 1964, 20.



2. Лењинградско четворојеванђеље.
Јеванђелиста Марко, л. 27v



3. Лењинградско четворојеванђеље
Јеванђелиста Лука, л. 90v

преношени рукописи, јер постоје тесне везе између руских и јужнословенских књижевности и илуминације њихових рукописа.²

Међутим најстарији, нама познати, помен одношења рукописа у Русију стоји у вези са интересовањем Руса за житија српских светитеља. Тако је 1517. године приспео из Свете Горе у Русију руски калуђер старац Исаије и донео великом кнезу житије светог Саве српскога.³ Други руски монах који је набавио у Св. Гори богату збирку грчких и словенских рукописа био је Арсеније Суханов, ћелијар Сергијевске лавре, који је послат из Русије од цара Алексеја Михайловича и патријарха Никона, ради набавке рукописа потребних у вези са исправком богослужбених књига припреманом у то време.⁴ Арсеније Суханов је из светогорских манастира понео 498 рукописа, а из Хиландара су накнадно донели у Русију, 1655. године, архимандрит хиландарски Теодор, са Теофаном јеромонахом и слугом Обрадом, српске рукописе које је Арсе-

Али највећи број старих српских рукописа што се данас налазе у Совјетском Савезу пренели су у Русију током XIX века руски путници по балканским земљама, калуђери, слависти и дипломатски представници, који су их налазили по запуштеним црквама, добијали их на поклон по манастирима или их куповали. Ти скупљачи старих рукописа формирали су каткад веома велике збирке.

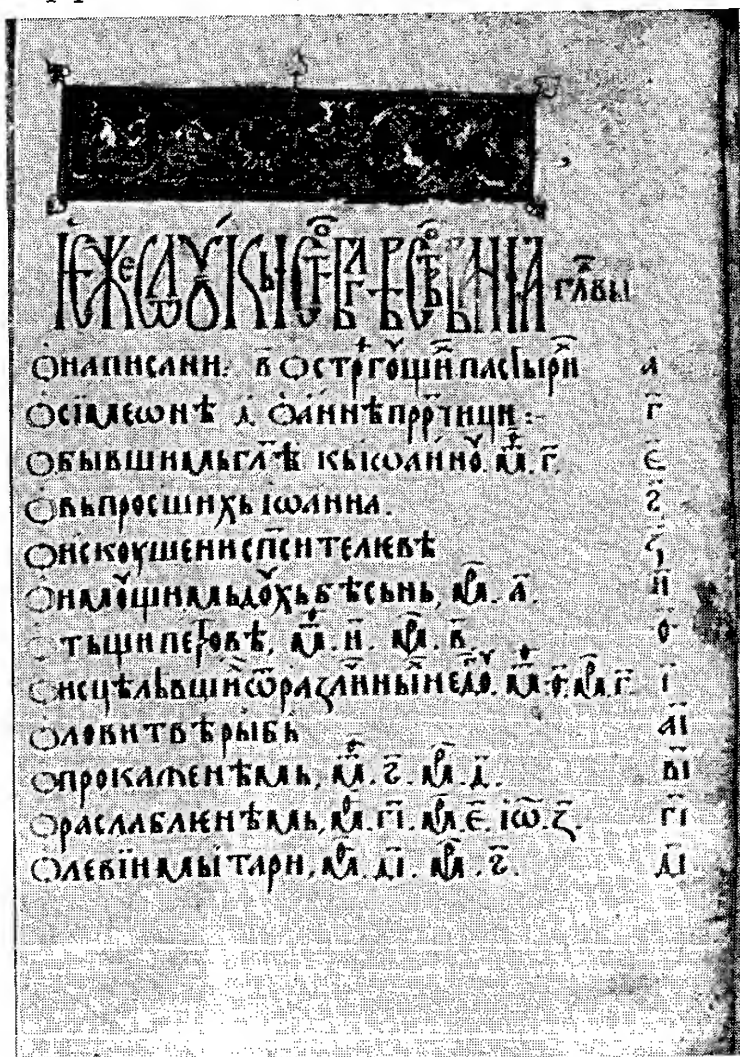
Тако је В. Ундољски почео скупљати рукописе још 1840. године и у току двадесет и пет година створио збирку од преко 1300 рукописа, међу њима доста српских.⁷

Познато је такође да су се у збирци грофа Уварова налазили и српски рукописи.⁸

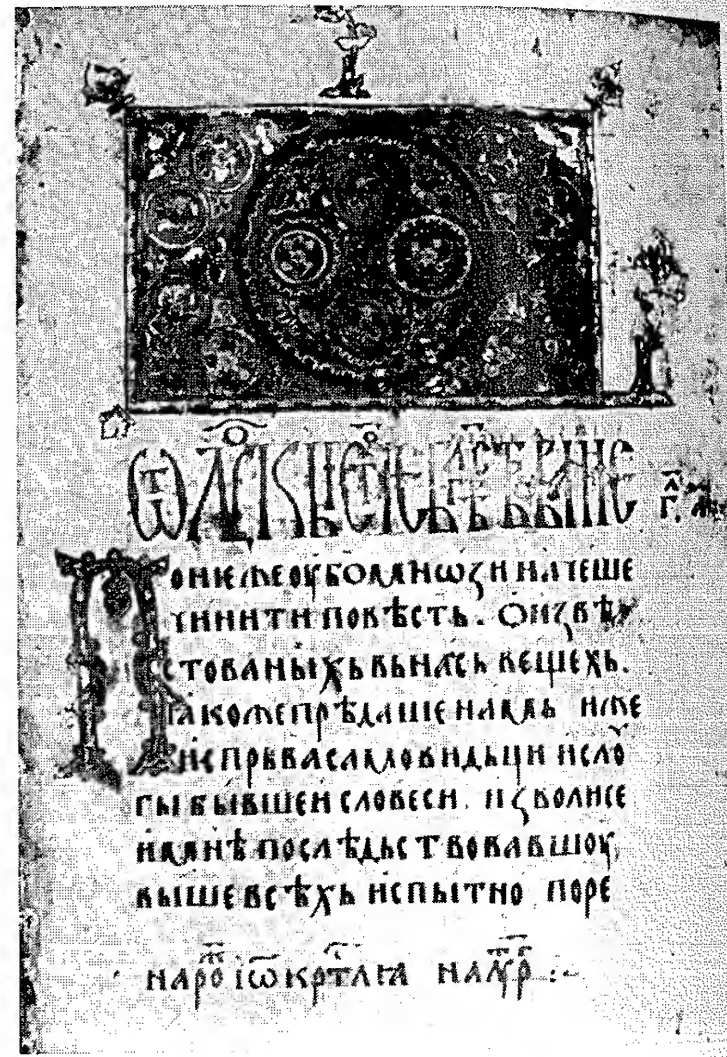
Веома се живо интересовао за наше рукописе руски научник Виктор Григорович.⁹ Обишао је Св. Гору и Македонију 1845. године. Прегледао је 580 грчких и словенских рукописа и са тога пута је понео у Русију драгоцену збирку која је данас подељена између Москве¹⁰ и Одесе¹¹.



4. Лењинградско четворојеванђеље.
Почетак јеванђеља по Марку, л. 28r



5. Лењинградско четворојеванђеље.
Садржај јеванђеља по Луки, л. 88r



6. Лењинградско четворојеванђеље.
Почетак јеванђеља по Луки, л. 91r

није Суханов био изабрао.⁵ Том приликом донет је, поред шест других рукописа, и познати Шестоднев Јована егзарха бугарског, који је исписао Теодор Спан 1263. године, а данас се налази у Государственем историјском музеју у Москви. Познато је такође да су калуђери манастира Милешева 1668. године обећали да ће послати у Москву рукописе: напрестолно јеванђеље, апостол, псалтир и служабник; „а те књиге в лицах”, односно са минијатурама.⁶

² VI. Mošin, n. d., 83.

³ Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Београд, 1903, 131, бр. 429. Такав запис налази се у више рукописа у Русији. Упор. Ст. Станојевић, Историја српског народа у Средњем веку, I. Извори и историографија. САН. Посебна издања. Књ. СХХI. Друштвени и историјски списи, књ. 49, 1937, 45.

⁴ С. Блокуров, Арсениј Суханов I. Москва 1891, 326.

⁵ Исти, n. d., 348; CVIII—CIX; Ст. Димитријевић, Грађа за српску историју из руских архива и библиотека, Споменик САН, LIII, Сарајево 1922, 124—125.

⁶ Исти, n. d., 162—163; Св. Радојчић, Везе између српске и руске уметности у Средњем веку, Зборник Филозофског факултета Универзитета у Београду, I, Београд, 1948, 254.

После њега је пропутовао Македонију Стеван Верковић, живо заинтересован за археологију и наше старине.¹² Део збирке коју је тамо скупио набавила је Публична библиотека у Петрограду, данас Публична библиотека Салтикова—Шchedрина у Лењинграду.¹³

Затим је А. Гиљфердинг, руски конзул у Аудобровнику (1856. године) и у Сарајеву (1857. године), обишао Босну, Херцеговину и Стару Срби-

⁷ Каталог те збирке саставио је сам Ундољски: Славяно-русскія рукописи В. М. Ундољског, Москва 1870; Б. Даничић је извојио српске рукописе те збирке. Рад XIII, 1870, 231—233; Станојевић, n. d. 10.

⁸ Упор. Н. Б. Каптарев, Характер отношенія Россіи къ православному Востоку въ XVI—XVII века X. Москва 1885, 243—244, С. Блокуров n. d. 314.

⁹ Ст. Станојевић, n. d. 10.

¹⁰ А. Е. Виктор, Собрание рукописей В. М. Григоровича. Отчетъ Московскаго публичнаго и Румянцевскаго музеевъ за 1876—1878 год. Москва 1879.

¹¹ Исти, n. d.

¹² Ст. Станојевић, n. d. 10. 125—129. Ту је наведена претходна литература.

¹³ Исти, n. d. 10.

ју и скупио збирку рукописа, од којих је један део за живота поклатио Публичной библиотеци у Петрограду (сада Публичной библиотеци Салтикова-Шчедрина у Ленинграду)¹⁴, док је други део рукописа после његове смрти откупио трговац Хлудов и поклатио већи део рукописа Преображенском манастиру код Москве¹⁵. Други део збирке Хлудова данас се налази у Государственном историческом музеју у Москви.¹⁶

Увиђајући изузетан значај Св. Горе за историју словенске културе, руска Академија уметности послала је тамо 1859. године експедицију, на чијем се челу налазио П. Севастијанов и у којој је учествовало неколико уметника и фотографа. Обиман материјал који је тамо скупљен предат је 1862. године Румјанцевском музеју у Москви, а тестаментом из 1865. године Севастијанов је завештао ту збирку истом музеју. Сада су рукописи укључени у Државну библиотеку СССР, имена В. И. Лењина¹⁷.

Мању збирку формирао је Порфирије Успенски, који је проучавао словенске изворе и старине у Св. Гори. Први пут је тамо био 1845, а други пут 1858. године¹⁸.

Исто тако је формирао мању збирку рукописа архимандрит Антонин, који је, поред Грчке, пропутовао и Македонију. Утиске са својих путовања објавио је у двема публикацијама¹⁹.

Из збирке архимандрита Антонина потиче четворојеванђеље данас у Публичной библиотеци Салтикова-Шчедрина (F Ip 114)²⁰. Према забелешци на крају рукописа, коју је исписао сам архимандрит Антонин, рукопис је нађен у дебарском крају, у храму св. архиепископа Атанасија великог, који нисмо могли идентификовати.

Рукопис је исписан уставним писменима, на пергаменту. Величина је 27x18,5 см. Има 183 листа. Према палеографији може се датирати у XIV век. Рукопис је непотпун. Почиње са 18. главом, 18. ставом јеванђеља по Матеју. Исто тако недостаје један део јеванђеља по Луки и јеванђеље по Јовану.

Овај непотпун рукопис садржи само део некадашње илуминације: три заставице и три ауторска портрета јеванђелиста. Међутим, док су заставице које се налазе изнад текстова вероватно рад српског мајстора, ауторски портрети јеванђелиста су можда наручени грчком минијатуристи и уметнути у овај рукопис. При повезивању већ непотпуног јеванђеља ред унетих минијатура је доста поремећен.

Први ауторски портрет (л. 1v) пропраћен је натписом: *ο θεολο...* и представља јеванђелисту Јована (сл. 1). Ауторски портрет је унет испред сачуваног дела текста по Матеју. Минијатура је рад високих квалитета. Рађена је на златној основи. Св. Јован је представљен како седи на наслоњачи златне боје. Испред њега је писаћи сто сивозелене боје, а иза њега архитектонско позађе црвене боје са златним детаљима. Јеванђелист је

обучен у плави хитон и љубичасти химатион. Коса, бркови и обрве су седи. Лик Јованов је веома брижљиво обрађен. Изразито графички елементи на лицу добијају овде врло занимљиво решење, са лучно повијеним јако урезаним борама на челу и снажним урезима испод слепоочница. Замисаљен поглед, фини овал лица са благо повијеним носом и цео став евоцирају представе античких филозофа²¹.

Портрет јеванђелисте Марка (л. 27v), означен натписом: *ο αγιος μαρκο*, рађен је као и претходни на златној основи (сл. 2)²². Јеванђелист седи на седишту без наслона златне боје са љубичастом горњом површином. Испред њега је писаћи сто златне боје са црвеном горњом површином. У десној руци држи развијен свитак на коме је исписао текст: *αρχη του ευαγγελιου...* Иза јеванђелисте су две зграде сивкастозелене боје, између којих је пребачен црвени велум. Ти архитектонски облици су тако распоређени да се усмеравају ка фигури јеванђелисте подвлачећи његов значај већ и онако истакнут централним положајем²³. Јеванђелист Марко је обучен у сивкастозелени хитон и црвени химатион. Коса је смеђа са белим сенкама. Доста је редак, међу представама овог јеванђелисте, став у коме је он овде представљен, окренут скоро en face, према гледаоцу. Лице јеванђелисте је широко са јако наглашеним јагодицама.

Трећа минијатура (л. 90v) представља јеванђелисту Луку, који је означен натписом: *ο αγιος λουκα* (сл. 3). Као на претходним минијатурама, и на овој се фигура јеванђелисте издваја са златне основе. Архитектура иза јеванђелисте је зеленкастосиве боје. Он седи на златном седишту са љубичастим горњим делом, а испред њега је писаћи сто златне боје са црвеном горњом површином. Сто и седиште су украшени балустрама какве налазимо на композицијама у нашем монументалном сликарству²⁴. Јеванђелист Лука је обучен у зеленкасти хитон и огрнут љубичастим химатионом. Коса је смеђа и коврцава, као што је уобичајено у иконографији овог јеванђелисте. Лице са веома танким носом и асиметрично уздигнутим обрвама показује тенденцију ка реалистичком представљању.

Док се рукопис на основу палеографије може датовати у другу половину XIV века, у приближно исто време можемо ставити и минијатуре на основу њихових стилских одлика. Тај рукопис нађен у Македонији изгледа да је тамо и настао. Јер за минијатуре налазимо најближе паралеле у монументалном сликарству Леснова, Псаче и донекле Љуботена и Дечана.

У сликарству цркве манастира св. Арханђела у Леснову из 1349. године налазимо исту појаву извијених обрва и графички обрађених детаља на ликовима²⁵, као што се јављају на ауторским портретима јеванђелиста Јована и Луке у нашем ру-

¹⁴ Исти, н.д. 12—13, 109—114; 148—149.

¹⁵ Исти, н.д. 12—13.

¹⁶ А. Поповъ, Описание рукописей и каталогъ книгъ церковной печати библиотеки А. И. Хлудова. Москва 1874, 1872.

¹⁷ Ст. Станојевић, н.д. 13; 79—81.

¹⁸ Исти, н.д. 15; 45, 68—71; 82.

¹⁹ Архимандрит Антонин, Поѣздка въ Румелии. СПб, 1879, од стране 273 спомиње рукописе које је прегледао у Македонији; Исти, изъ Румелии, СПб 1886.

²⁰ Отчетъ Императорской Публичной библиотеки, за 1899. г. СПб 1903, 30; Е. Грангстрем, Описание русских и славянских пергаментных рукописей Государственной ордена трудового красного знамени Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова—Щедрина, Ленинград 1954, 102.

²¹ A. M. Friend, The portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts, Art Studies, Part I, Cambridge, 1927, 142.

²² Вл. Мошин, Палеографски албум на јужнословенското кирилско писмо Скопје, 1966, Репр. 120.

²³ О проблемима сликане архитектуре видети: А. Стојаковић, Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије, Нови Сад 1970.

²⁴ Упор. В. Хан, Профани намештај на нашој средњовековној фресци, Зборник Музеја примењене уметности, I, Београд 1955, сл. 22; Иста, Средњовековни примерак намештаја из манастира Дечана, Зборник Музеја примењене уметности, 14, Београд 1970, 31 и даље.

²⁵ Vl. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Београд 1934, Pl. CLVI, CLXI; Св. Радојчић, Лесново, Београд 1971, сл. 21, 23, 44, 43, 45.

копису. Још су ближи по типу ликови у сликарству цркве св. Николе у Псачи из времена после 1366. године²⁶. Ту срећемо лица са исто тако наглашеним јагодицама и осенченим образима какве има нарочито јеванђелист Марко у нашем рукопису. У стилизацији драперија у сликарству цркве св. Николе у Љуботену²⁷ налазе се решења која су доста блиска онима на нашим минијатурама.

Међутим ове наше минијатуре не везују се искључиво за монументално сликарство, већ имају такође паралеле у илуминацији неких византијских рукописа, који су датовани у XIV век, али чије нам место настанка није ближе познато. Тако два рукописа у библиотеци Бодлејане у Оксфорду садрже ауторске портрете јеванђелиста из истог времена²⁸. Иако стављене у раскошници амбијент и обучене у немирније драперије, фигу-

лога, али чији се елементи, како је то недавно указано, налазе већ крајем XIII века на подручју Србије и Македоније²⁹.

Заставице су рађене у стилу најраскошније илуминираних византијских рукописа. За такве рукописе су карактеристични флорални орнаменти рађени на златној основи у деградираним тоновима, претежно плаве и зелене боје³⁰.

Прва заставица се налази изнад почетка текста по Марку (л. 28r)³¹. Рађена је на златној основи. Орнаменте образују прстенови међусобно повезани хоризонталним и вертикалним цртама. у прстенове су унесени стилизовани флорални орнаменти плаве боје са зеленим детаљима (сл. 4).

Друга заставица налази се изнад почетка садржаја јеванђеља по Луки (л. 88r). Заставица је рађена такође на златној основи у облику дугачког, уског правоугаоника, а украшена је наизме-



7. Московско четворојеванђеље.
Јеванђелист Матеј, л. 4v



8. Московско четворојеванђеље.
Јеванђелист Марко, л. 93v

ре ових јеванђелиста доносе исто пластично решење, карактеристично за уметност XIV века.

Задржавајући извесне архаизме у сликању архитектуре и стилизацији ликова, ове наше минијатуре се по својој монументалној концепцији и односу фигура према сликаном простору уклапају у широку уметничку струју чије се порекло обично везује за Цариград и ренесансу Палео-

нично поређаним прстеновима, у које су унесени плави, ружичасти и зелени цветови, и стилизованим флоралним орнаментима истих боја (сл. 5).

Трећа заставица се налази изнад почетка јеванђеља по Луки (л. 91r). Рађена је као и две

²⁶ Старо Нагоричино, Псача, Каленић. Стари југословенски уметнички споменици. Део први, Стари српски уметнички споменици, СКА, Београд 1933, Табла XI, XIII, 2.

²⁷ Св. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, Табла 76.

²⁸ О. Pächt, Byzantine illumination, Oxford 1952, Pl. 14, 15.

²⁹ Св. Радојчић, н.д., 71; За сликарство краја XIII и почетка XIV века упор. П. Миљковић—Пепек, Дело то иа зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1969.

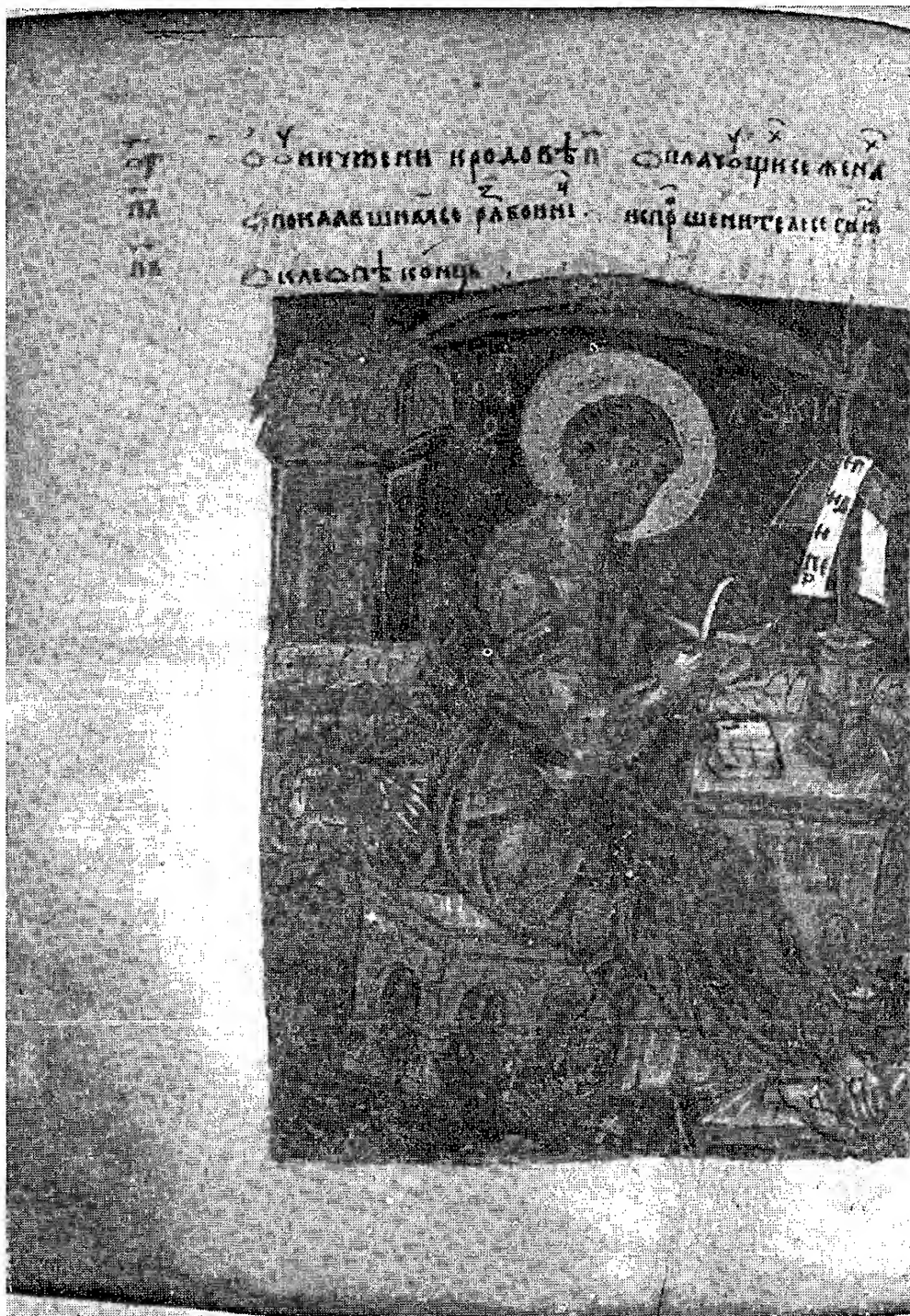
³⁰ Упор. М. Харисијадис, Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века, у зборнику Моварска школа и њено доба, Београд 1972, 211—227; Т. Б. Ухова, Орнамент неовизантијског стила в московских рукописях XIV — первой четверти XV века, у публикацији Андрей Рублев и его эпоха. Москва 1971, 222. О орнаментици српских рукописа нарочито страна 239.

³¹ Вл. Мошин, н.д. репр. 120.

претходне на златној основи у облику правоугаоника и украшена стилизованим флоралним орнаментима истих боја као на двама претходним заставицама (сл. 6).

По својој обради нешто заостају иницијали на почецима текстова јеванђеља, тако да су можда рађени према неким српским рукописима, пошто за њих илуминатор није нашао узор у грчком предлошку према коме је радио заставице. То се нарочито односи на иницијал П на почетку текста јеванђеља по Луки.

Видели смо да су ауторски портрети јеванђелиста уметнути у овај рукопис. Појава уметања ауторских портрета је уобичајена при подели рада на илуминацији једног рукописа, јер су минијатуре које су обухватале цео лист посебно рађене. Као што смо већ једном споменули, такве портрете имамо у неколико српских и молдавских рукописа у београдским збиркама³². Тим рукописима можемо додати и рукописно четворојеванђеље нађено у манастиру Беочину, а исписано на хартији у XV веку, у које су уметнути изванредно занимљиви ауторски портрети из истог времена рађени на пергаменту свакако у Далмацији³³.



9. Московско четворојеванђеље.
Јеванђелист Лука, л. 146v

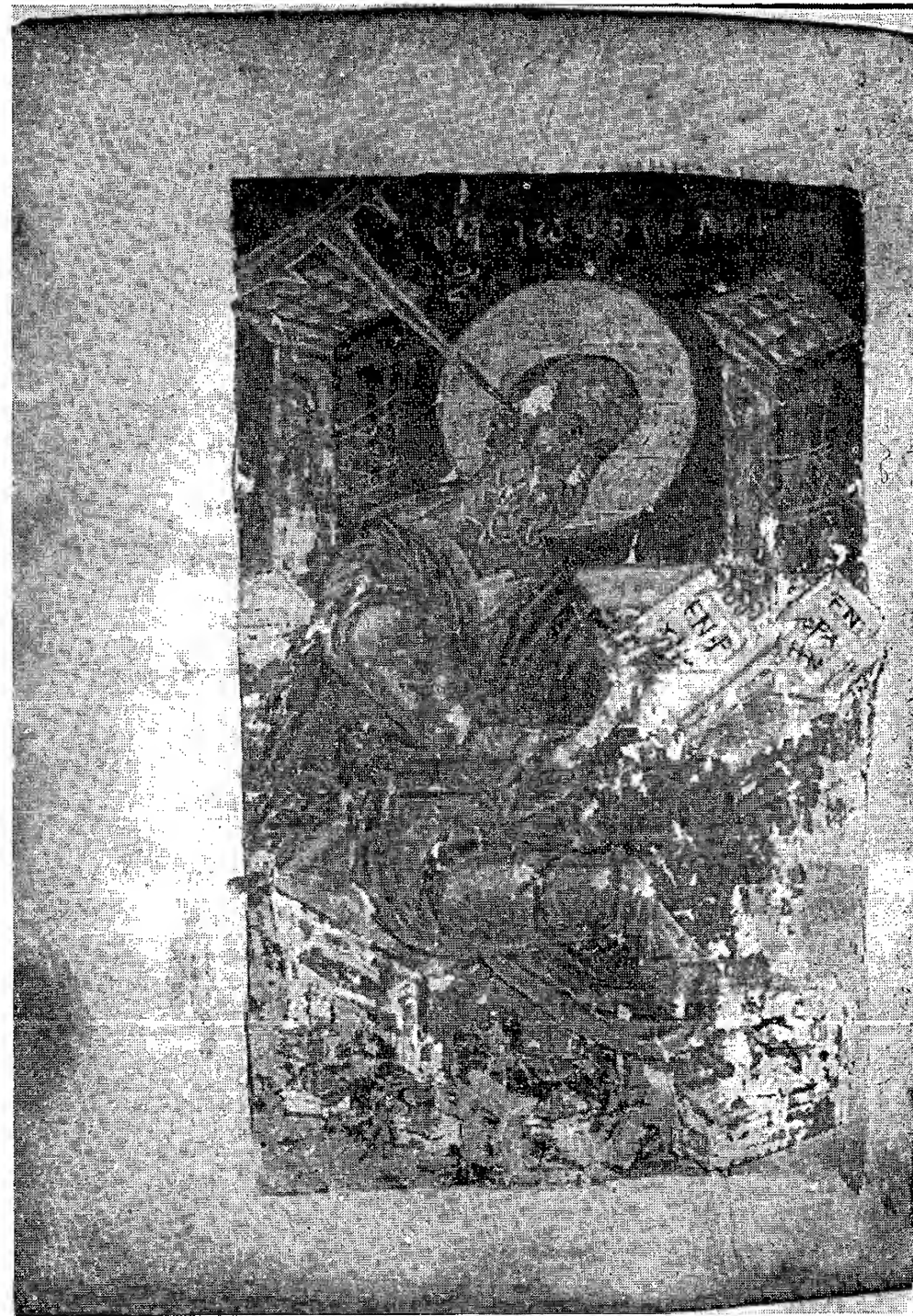
У нашем случају у питању су уметнуте минијатуре, које није искључено да је радио византијски минијатуриста, јер су натписи грчки, мада се

грчки натписи налазе и на минијатурама српских мајстора.

Појава уметања византијских минијатура у српски рукопис није усамљена. Тако су у хиландарски рукопис бр. 9 из 1337. године накнадно, 1360. године, уметнуте византијске минијатуре³⁴. Само се накнадно уметнуте минијатуре стилски битно разликују од заставица којима је јеванђеље украшено, а које припадају „балканском” типу веома распрострањеном у илуминацији српских рукописа.

Још је већи временски размак између Довољског четворојеванђеља, насталог у XVI веку, и уметнутих, најмање три века млађих византијских минијатура³⁵, рађених у стилу и по узору на минијатуре четворојеванђеља светогорског манастира Ставрониките, Cod. 43, сачувавши у једном српском рукопису, у низу других, још једну реплику тога добро познатог грчког рукописа X века³⁶.

У нашем четворојеванђељу налазимо, поред орнамената рађених у стилу најраскошнијих византијских рукописа, исто тако раскошне и монументално схваћене минијатуре. Рукописима који су доношени из Грчке лако је објаснити појаву



10. Московско четворојеванђеље.
Јеванђелист Јован, л. 238v

раскошног византијског стила у орнаментацији овог четворојеванђеља. Знамо да је још архиепи-

³² М. Харисијадис, Куманичко четворојеванђеље, Зборник Музеја примењене уметности, 9—10, Београд 1966, 55, прим. 27а.

³³ В. Бурић, Дубровачка сликарска школа, САН, Посебна издања, књ. ССCLXIII, Одељење друштвених наука, књ. 45. Београд 1963, 168—169, сл. 165—167; VI. Mošin Ćirilski rukopisi, u Minijatura u Jugoslaviji, Zagreb 1964, 36, табла 96, Музеј Српске православне цркве у Београду, бр. 357.

³⁴ Св. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, САН, Зборник радова, књ. XCIV — Византолошки институт књ. 3, 168, сл. 11 и 13.

³⁵ VI. Mošin Ćirilski rukopisi i pisma Nacionalne sveučilišne biblioteke u Zagrebu. Radovi Staroslovenskog instituta, knj. 5, 171, br. 2; Isti, grčki rukopisi u Minijatura u Jugoslaviji, 40, tabla 122.

³⁶ K. Weitzmann, Geistige Grundlage und Wesen der Makedonischen Renaissance, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein—Westfalen. Geisteswissenschaften, Heft 107, Köln und Opladen, 1963, Abb. 23.



11. Московско четворојеванђеље.
Почетак јеванђеља по Матеју, л. 5r

скоп Данило II „поставио грчке књиге” у Пећкој патријаршији³⁷, а у Охридском музеју чувају се раскошни византијски рукописи који воде порекло из седишта Охридске архиепископије³⁸. Проширењем државе према југу у доба цара Душана створен је још ближи контакт са грчком земљом.

Минијатуре настале скоро у исто време када и рукопис и уметнуте у текст за чији су украс највероватније и биле наручене, представљају дело сарадње минијатуристe и преписивача. Оне су могле бити рад једног од анонимних мајстора који су долазили из Грчке у јужне области Србије да са локалним сликарима раде на монументалним композицијама црква наше земље, али су највероватније копиране са грчког узора, при чему су задржани грчки натписи.

³⁷ Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила II СКЗ 257, Београд 1935, 281.

³⁸ Вл. Мошин, Рукописи на Народниот музеј во Охрид, Зборник на трудове, Народен музеј во Охрид, Охрид 1961, 183 и даље. VI. Mošin, Grčki rukopisi i Miniјatura u Jugoslaviji, 39—40; М. Харисијадис, Грчко-словенски врски на подрачјето на македонската ракописна орнаментика, Словенска писменост, 1050-годишница на Климент охридски, Охрид 1966, 111 и даље.

Друго српско четворојеванђеље које садржи ауторске портрете јеванђелиста налази се у Државном историјском музеју у Москви, у збирци Хлудова бр. 10³⁹. На цедуљи на горњој корици забележено је: Изъ рукописей найденныхъ. А. О. Гильфердингомъ въ 1873. году въ Македонѣ. N. 7.

Рукопис је исписан на пергаменту уставним писменима. Величина је 24,5x18 см. Има 303 листа. Последња два листа су неисписана. Према палеографији рукопис је исписан у другој половини XIV века⁴⁰.

Рукопис у својој илуминацији садржи ауторске портрете сва четири јеванђелиста и орнаменталне заставице изнад садржаја првог јеванђеља, као и на почетку прва два јеванђеља.

Први ауторски портрет налази се на листу испред почетка јеванђеља по Матеју (л. 4v) и представља тога јеванђелисту (сл. 7), који је пропраћен натписом: ο αγιος ματθαιος. Минијатура је рађена на зеленоплавој основи и доста је оштећена. Јеванђелист Матеј обучен у црвени хитон и зелени химатион, седи на седишту без наслона. Коса, смеђе боје, је разбарушена. Око главе је нимб бледожуте боје, као и на осталим портретима овог четворојеванђеља. Јеванђелист Матеј држи у левој руци кодекс на коме исписује текст јеванђеља: γεγενεος. Преко сталка испред њега је пребачен свитак са исписаним текстом, почетка његовог јеванђеља: βηβλος γεγενε. Иза јеванђелисте је архитектонско позађе. Ниска преграда је црвене боје, а зграда лево љубичастомрка, док је пребачени велум црвен. Сталак је црвен, а стубић зелен.

Други ауторски портрет представља јеванђелисту Марка (л. 93v — сл. 8). Рађен је такође на зелено-плавој основи. Јеванђелист, обучен у црвен хитон и плав химатион, означен је натписом: ο αγιος μαρκος. Он седи у скоро фронталном ставу, сличном ономе у којем је представљен исти јеванђелист у претходном четворојеванђељу. У крилу му стоји отворени кодекс са почетним словима његовог четворојеванђеља, исписаним доста невестим словима. Иза јеванђелисте су две зграде, од којих је она лево љубичасте боје и сасвим неуобичајеног облика, док је зграда десно светлозелена. Сталак је бледоцрвен, а између зграда је црвени велум.

Минијатура која представља јеванђелисту Луку (л. 14v) насликана је испод три реда текста српске редакције, која доносе крај садржаја јеванђеља по Луки (сл. 9). Портрет јеванђелисте Луке је рађен на плавој основи. Јеванђелист Лука је обучен у црвени хитон и љубичасти химатион. Коса му је смеђа. Иза јеванђелисте је низак зид црвене боје, а лево је зграда зелене боје са црвеним кровом. Сталак испред јеванђелисте је бледоцрвене боје, док је јастуче на седишту плаве и зелене боје. Натпис на свитку је грчки.

Четврта минијатура (л. 238v) представља јеванђелисту Јована (сл. 10). Тај портрет насликан је на зеленоплавој основи. Јеванђелист је означен натписом: ο αγιος ιω θεολογος. Обучен је у црвени хитон и љубичасти химатион. Коса и брада су сиве боје. Зграде иза јеванђелисте су зелене боје, док су кровови црвени. Из сегмента неба у левом горњем углу полази светлосни зрак уперен према уврту Јовановом, симболично означавајући надахну-

³⁹ А. Поповъ, н. д. 10, бр. 10, наводи само три портрета јеванђелиста.

⁴⁰ Љубица Борђевић, библиотекар Народне библиотеке у Београду, којој сам захвална за овај податак, даје га између шесдесетих и осамдесетих година XIV века.

ће које долази јеванђелисти са неба⁴¹. Иза јеванђелисте су две високе грађевине у облику кула са означеним металним оградама балкона. Тај детаљ нам указује да је минијатуриста познавао узор из епохе Македонаца, када су слично стилизоване балустраде радо уношене у сликану архитектуру⁴² или неки византијски рукопис рађен према тим узорима.

Натписи на књигама и свитцима минијатура овог рукописа су грчки.

Минијатуре овог четворојеванђеља су копиране са грчког узора или српског рукописа насталог под утицајем Византије. Видели смо да је јеванђелист Марко представљен у истом положају као на четворојеванђељу Лењинградске Публичне библиотеке, тако да су исти узор били познати нашим минијатуристима. На византијски узор указују и натписи на грчком језику. Далеко слабији квалитет израде две минијатуре овог рукописа и то јеванђелиста Марка и Луке, од оних у лењинградском рукопису говоре да их је радио неки за сада непознати локални мајстор, каквих је у то време и нешто касније, било у Македонији⁴³. Међутим, ове минијатуре су занимљиве као пример интерпретације византијских решења, без сумње рада више мајстора. На чињеницу да их је радио српски мајстор указује портрет јеванђелисте Луке рађен испод текста српске редакције. Лако је могуће да су на изради ових минијатура узела учешћа два или чак три мајстора, запослена у истој преписивачкој радионици, јер се портрети међусобно доста разликују по обради. Ликови јеванђелиста Матеје и Јована бољих су квалитета и јединствени по стилу. Они су рађени скоро импресионистичком техником. Коса и брада у оба портрета су лаке и растресите, а фигуре показују познавање анатомије и осећање волумена. Портрети јеванђелиста Марка и Луке већ су примитивнији радови. Став јеванђелиста Марка доста је неприродан и неуобичајен, а његова фигура тешка и гломазна, док је обрада лика знатно примитивнија од ликова јеванђелиста Матеје и Јована. Архитектонска конструкција лево иза јеванђелисте је сасвим изузетног облика и представља примитивну интерпретацију неког византијског узора. Портрет јеванђелисте Луке такође је доста примитиван рад, али се по концепцији људске фигуре овај портрет битно разликује од претходног. Фигура јеванђелисте Луке је веома издужена, а његов лик сасвим примитивно обрађен, па је веома вероватно да је ову минијатуру радио трећи мајстор ове преписивачке радионице. На ту чињеницу указује и архитектонско позађе са ниском преградом која подражава мермер.

Остала илуминација овог четворојеванђеља своди се на три орнаменталне заставице. Прва се налази на почетку садржаја јеванђеља по Матеју (л. 2r). Њу образују три овала окер боје, у које су уписане усукане врпце зелене боје.

⁴¹ Зрак који полази из сегмента неба и пада на јеванђелисту Јована налазимо у Куманичком четворојеванђељу и на другим византијским, руским и српским минијатурама. За тај иконографски детаљ упор. М. Харисијадис, Куманичко четворојеванђеље, Зборник Музеја примењене уметности, 9—10, Београд 1966, 61.

⁴² Упор. В. Н. Лазарев, История византийской живописи. Том II. Москва 1948. Табл 48, 59б, 64а; К. Weitzmann, н.д., Авв. 45; А. Стојаковић, н.д. сл. 39. У Византији су и касније били грађени балкони. Упор. L. de Beylié, L'habitation byzantine, Grenoble—Paris 1907, сл. на стр. 88.

⁴³ Још је примитивнија минијатура која представља јеванђелисту Луку у Буришском четворојеванђељу. Упор. М. Харисијадис, Минијатура јеванђелисте Луке у Буришском четворојеванђељу, Библиотекар бр. 3—4, 1965, 203.

Друга, најраскошнија заставица овог рукописа је архитектонског типа и налази се на почетку текста по Матеју (л. 5r — сл. 11). Заставица представља јако схематизовани облик цркве, на шта указују куполе на врху бочних високих стубова, или кула, док је у средини при врху крст. широке траке које образују схему цркве испуњене су уплетеним чворовима бледожуте и зелене боје.

Архитектонске заставице јављају се у илуминацији старих српских рукописа већ при крају XIII века. Најстарије архитектонске заставице имају облик надвратника или су степенастог облика⁴⁴. Да су такве степенасте заставице представљале пресек кроз горњи део цркве сведочи нам једна од заставица (л. 4v) у псалтиру Бранка Младеновића из 1346. године, данас у Румунској академији наука у Букурешту⁴⁵. На тој заставици је при врху степеница представљена купола крај које је натпис: прѣмоудрост създа сеѣѣ храмъ. На другој заставици истог рукописа (л. 1v), три куполе стављене при врху и са страна лука евоцирају такође храм, доносећи пресек кроз горњи део петокуполне цркве. Некада је детаљ куполе замењен крстовима, као што је случај у словима св. Саве јерусалимског у Архиву САН-а, бр. 294 (л. 1r) из прве половине XIV века⁴⁶, или у четворојеванђељу Архива ЈАЗУ (IIIc20)⁴⁷, када је сасвим јасно да фронтиспис представља схематизовани пресек кроз цркву, као што је случај са Паренесисом св. Јефрема у Архиву САН-а бр. 60⁴⁸ и истоветној минијатури триода Архива ЈАЗУ (IIIb18)⁴⁹.

По својој конструкцији наша заставица има најближу паралелу у заставици Лествице св. Јована Лествичника из XIV века, која се налази у библиотеци манастира Дечана, бр. 72. Међутим уносећи увек новине у решења орнаментике којима су украшавали своје рукописе, стари српски илуминатори тога времена изненађују разноврсношћу и маштом. Тек ће касније понављати једном нађене орнаменталне формуле.

Ова два српска пергаментна четворојеванђеља нађена, а можда и настала у Македонији, доносе у својој илуминацији два, по уметничким квалитетима, битно различита примера делатности наших калиграфа и илуминатора друге половине XIV века. Док први садржи минијатуре високих квалитета и орнаментике рађену у стилу најраскошнијих византијских рукописа, представљајући сјајан пример симбиозе византијско-српске културе, други рукопис указује нам на рад више мајстора, различитих способности, запослених у једној локалној преписивачкој радионици. Судећи по ставовима јеванђелиста, особито Марка, као и по архитектонском позађу, ови су мајстори московског рукописа знали за минијатуре лењин-

⁴⁴ За архитектонске заставице упор. Вл. Мошин, Орнамент неовизантијског и „балканског“ стила. Балканолошки Институт. Godišnjak knj. I. Naučno društvo N. R. Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1957, 303 и даље; М. Харисијадис, Орнаменти рукописног паренесиса св. Јефрема Српске академије наука, Библиотекар, XIV, бр. 3, 1962, 265.

⁴⁵ В. Карановић, Словенске рукописне књиге у Румунији, Библиотекар, XIV, бр. 6, 1962, 495 наводи претходну литературу.

⁴⁶ Љ. Стојановић, Каталог рукописа и старих штампаних књига. Збирка Српске Краљевске академије, Београд 1901, 201, бр. 119.

⁴⁷ Sv. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950, 32—33, Табл. XIV; Вл. Мошин, Cirilski rukopisi Jugoslovenske akademije, I dio, Opis rukopisa, Zagreb 1955, бр. 69; II dio, Reprodukciije, 1922 бр. 24.

⁴⁸ М. Харисијадис, н. д.

⁴⁹ Вл. Мошин, н. д. бр. 148.

градског четворојеванђеља, или су имали заједнички узор. Док први минијатуриста московског четворојеванђеља у портретима јеванђелиста Матеје и Јована даје веома занимљиву, импресионистички схваћену интерпретацију византијског предлошка, други и трећи мајстори доносе примере већ далеко примитивније обрађених минијату-

ра. Те две последње минијатуре већ су сасвим у складу са орнаментиком овог рукописа, рађене у „балканском” стилу, који је у илуминацији старих српских рукописа био далеко распрострањенији од сјајних узора Византије.

Мара Харисијадис

Mara Harisiadis

DEUX TÉTRAÉVANGILES SERBES DU XIV^e SIÈCLE A LENINGRAD ET A MOSCOU

Le tétraévangile de la bibliothèque publique Saltykov—Chtchedrine est orné de trois en-têtes et de trois portraits d'évangélistes. Les en-têtes sont probablement l'oeuvre d'un artiste serbe, tandis que les portraits des évangélistes sont probablement dûs à un maître grec. Le second tétraévangile se trouve à Moscou, dans le Musée historique de l'Etat et

fait partie de la collection Hludova. Il est aussi orné d'en-têtes et de portraits d'évangélistes. Ces miniatures ont été exécutées par divers auteurs sous l'influence de l'art byzantin. Les deux manuscrits sont originaires de Macédoine, où ils ont été écrits, très probablement dans la seconde moitié du XIV^e siècle.



12. Московско четворојеванђеље
Почетак јеванђеља по Јовану, л. 239r

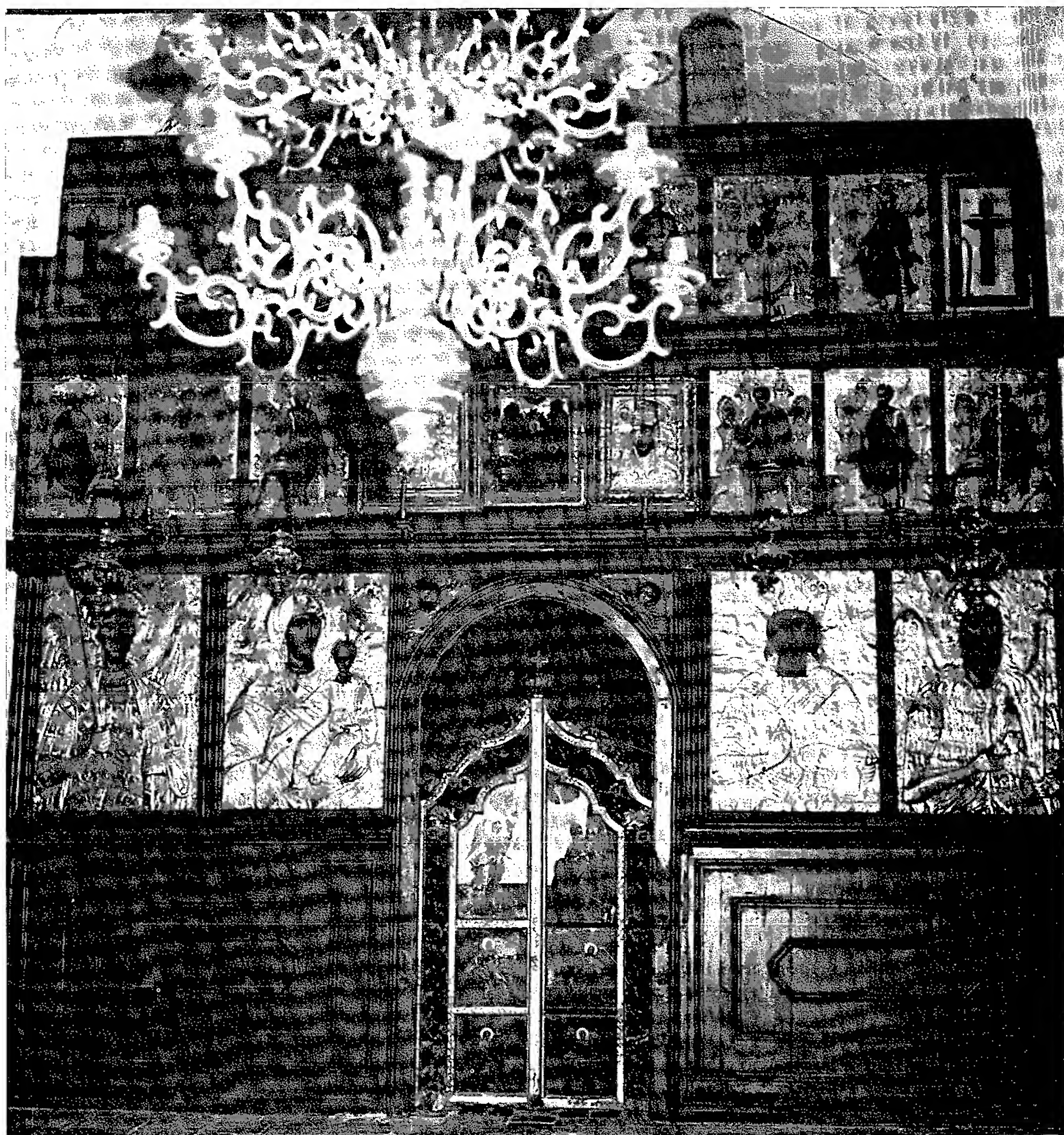
асвим у
рабене у
ији ста-
острање-
исидис

Непознато дело зографа Јована Апаке*

Недавно откривање фресака у цркви манастира Крупе — који се налази у северној Далма-

* Истраживања у манастиру Крупи омогућена су средствима Савезног и Републичког фонда СР Србије за научни рад, уз помоћ Конзерваторског завода Задра и Управе манастира Крупе.

цији на обронцима Велебита, скоро опустео и оронуо од ратних разарања — скренуло је пажњу на још низ уметничких драгоцености, међу којима монументалне иконе изузетне вредности, рад грчког сликара Јована Апаке, које украшавају иконостас цркве овог некада значајног културног центра.



1. Иконостас
манастира Крупе
са четири иконе
Јована Апаке
оковане сребром



Јован Апака,
Икона Богородице
и Христа
Крупа

Историјат манастира, поготово доба његовог настанка, затим украшавања цркве фрескама и знаменитим иконама, није довољно осветљено историјским изворима. Манастир је више пута страдао од Турака и био паљен, рушен и обнављан: 1520, 1620, 1642, 1766, 1828, 1855. као и током последњег рата, у којем је доживео своје највеће разарање.¹

Судећи по стилским особинама фресака које смо недавно открили, оне су настале двадесетих година XVII века и представљају до сада непознато дело хиландарског монаха и зографа Георгија Митрофановића, најбољег српског сликара тога времена.² Он је у служби патријарха Пајсија, једног од најзначајнијих српских архиепископа рестауриране Пећке патријаршије, који је много учинио за обнову споменика насталих у доба цветања српске средњовековне државе, радио на обнављању и украшавању низа цркава сликајући инспирисан критском уметношћу. Тако је и црква манастира Крупе живописана приликом једне об-

нове манастира, у другој деценији XVII века. Ускоро, на жалост већ 1620. године забележено је ново велико страдање, којом приликом су Турци опустошили и запалили манастир, те се у њега враћају преживели калуђери тек после више од двадесет година и са одобрењем султановим га обнављају.³

У XVI и XVII веку помињу се честа разарања и потом обнављања манастира, али се не говори ништа одређеније у чему су се обнове састојале. Нигде нема помена о сликању цркве или изради иконостаса, односно набавци икона. Док вредни хроничари каснијих времена исцрпно обавештавају о свом добу, неки токови историје манастира Крупе као да су избрисани. Срећом, заборављене фреске на прекреченим зидовима говоре на свој начин о времену и културним приликама у којима су настале. Стање у којем се оне налазе такође је драгоцен докуменат како о збивањима која су уследила, тако и о каснијим преправкама архитектуре цркве. Поред фресака и низ преосталих драгоцености у манастирској разници, међу којима иконе чине посебну вредност, сведоче о бољим данима манастира Крупе, култури и префињеном укусу њених калуђера.

Међу свим овим уметничким предметима, савим изузетну вредност представљају четири велике престоне иконе на иконостасу — досад непознато дело грчког зографа јереја Јована Апаке⁴ (сл. 1). Иконе су касније прекривене сребрним окловима, што је можда разлог да су до сада остале незапажене и науци непознате.

Откриће Апакиних икона има двоструки значај. Прво, будући да иконе одговарају мерама крупског иконостаса тј. распону између стубаца, јасно је да су оне поручене за манастир Крупу. Некадашњи иконостас био је постављен између предњих стубаца, док је сада, услед накнадног презиђивања и продуживања олтарског простора, померен у дубину и смештен у отвор некадашњег апсидалног лука. Царске двери, настале 1789. године, донео је архимандрит крупски Герасим Зелић из Кијева⁵. Јасно је, да је Зелић поручујући двери за свој манастир имао у виду распон отвора постојећег иконостаса са престоним иконама. Садашњи дрвени иконостас, веома скроман и једноставан, израђен је 1920. године.

Ми на жалост немамо никаквих података о томе ко је и када поручио престоне иконе за манастир Крупу. Из потписа сликара, који не бележи и годину рада на иконама, то такође не можемо сазнати. Ипак, претпостављајући да је то било крајем XVI века, или прелазних година из XVI у XVII век, долазимо до сазнања да је манастир био у нешто повољнијим приликама када је могао да набави овако лепе и свакако скупе иконе, као и да су њихови поручиоци били веома добро упућени у уметност, те су знали да одаберу једног од најбољих грчких мајстора тога времена за сликара својих икона. То опет на одређен начин указује на естетска и уметничка схватања која су посто-

³ Б. Стрика, Далматински манастири, Загреб 1930, стр. 119.

⁴ А. Сковран, *op. cit.* 40 и 41.

⁵ Царске двери су богат барокни кијевски рад нама непознатог искусног мајстора с краја XVIII века. Не можемо прихватити мисао М. Јовановића да су оне рад самог Герасима Зелића (Сф. М. Јовановић, Руско српске везе у XVIII веку, Зборник Филозофског факултета VII, 1, Београд 1963, 379—410.). Зелић у свом житију каже да је и поред жеље да се посвети иконописанију, морао од тога да одустане ради слабог вида и „прошлије лета“ (Сф. Житије Герасима Зелића, свеска I, СКЗ, Београд 1897, стр. 88, 116.).

¹ Д. Кашић, Манастир Крупа — историјски преглед (Споменица 1317—1967), Београд 1968, стр. 7—20, са свом претходном библиографијом.

² А. Сковран, Уметнички споменици манастира Крупе (Споменица 1317—1967), Београд 1968, стр. 21—50.

на у манастирским уметничким уметницима. Друго, неупотребљено стварање уметности икона у Криту, менталне фреске до сада гледају преважно уметничке групе, поред сликара, наменених икона од српских мајстора у везу.

Јереј Јован Апака је два пута обавештавао окупљених икона малог црквеног представника Страшних мајстору (АПАКА) и њихово дело била је био и измакао оку. Скидање с икона (40 × 36 см) жине од Мајстору икона.

Податак да је о својим бити од кривоција, јер у цркви у Већаква обавио ског нотарана Криту 1. Није искључивај податок о избору штења из Михаила Мичија су до сани на грчки дакле ничне коментенте сбијале заборору говорним сликастрадама о Бор265, он именимапаке, год

⁶ М. et de la Cpl. 53, 79—

⁷ М. zantinisch—t. LIX (191 (1947), p de la peint Cinq-centié Athènes 29

⁸ К. νοταρίων Κ 15/16, fasc

⁹ М. de la Col

ла у манастиру Крупи, као и на његове везе са њим уметничким центрима.

Друго, неупоредиво важније за само Апаки- стварање у целини и за изучавање поствизан- тинске уметности је то што се преко новооткриве- них икона у Крупи он представља као мајстор мо- дерналне форме, те се овај уважени сликар, по- знат до сада по врло малом броју очуваних дела, допревасходни минијатуриста, кроз иконе из групе сагледа као далеко комплетнија и значајни- ја уметничка личност. Апакине престоне иконе из групе, поред тога што представљају један заокру- жен сликарски опус, отварају могућност даљих аналогних испитивања, те се захваљујући томе још нека од дела сачуваних у ризницама грчких српских манастира и црква могу довести са њим у везу.

Јереј Јован Апака познат је као сликар захваљу- јући двома потписаним иконама које су каснијим обавештањем доспеле у колекцију Братства Грка купљених око цркве св. Борба у Венецији.⁶ Ове иконе малог формата, сликане на црном шкриљ- цу, представљају *Соломонов храм* (38,5 × 30 см) и *Страшни суд* (39,5 × 34 см). Обе су потписане мајускулним словима (ΧΕΙΡ ΙΕΡΕΩΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΠΑΚΑ) и недатиране. Поред њих још једно Апа- кино дело било је познато, с тим што му аутор није био идентификован, јер је сликарев потпис измакао оку истраживача до 1956. године. То је *Скидање с крста* у манастиру Лаври на Атосу (40 × 36 см), сликано према гравири исте садр- жине од Маркантонија Рајмондија.⁷ Ни ова Апа- кинова икона није датирана.

Податак који Апака потписујући се као јереј даје о свом свештеничком чину није могао, бити од користи и као хронолошка индика- ција, јер у документима о свештеницима грчке цркве у Венецији о њему до сада нису нађена ни- каква обавештења. Међутим, у документима крит- ског нотара Михаила Мараса помиње се у Кандији на Криту 1564. и 1571. године име Јована Апаке.⁸ Није искључено да је реч о нашем Апаки, иако је овај податак до сада занемарен.⁹ Мертциос објав- љује избор докумената где даје различита обаве- штења из регистара критског нотара из Кандије Михаила Мараса, најважнијег од критских нотара чија су документа сачувана. Сви документи су пи- сани на грчком, руком Мараса, па и сами потписи, који дакле нису оригинални. То су заправо зва- ничне копије докумената, док су оригиналне до- кументе са својеручним потписима учесника до- бијале заинтересоване стране. Мертциос у свом из- бору говори, на странама 256—287, о многоброј- ним сликарима Кандије. Он даје њихову листу на странама 255—257 (од 1 до 41). Међу документима о Борбу Клотзасу и Андрији Рицу, на страни 265, он сасвим узгредно пише: „Међу осталим именима нађено је два пута такође име Јована А- паке, године 1564. и 1571. У Братству Грка у Вене-



3. Јован Апака, Икона Христа Цара славе и Великог архијереја, Крупа

цији налазе се четири портативне иконе које носе потпис 'Ιωάννου Ιερέως τοῦ 'Απακᾶ. Да ли је реч о истој особи?“

Наш коментар би био: Прво, нису сачуване 4, већ 2 потписане портативне иконе Јована Апаке сликане на шкриљцу. У колекцији има укупно че- тири иконе на шкриљцу — одатле вероватно дола- зи забуна. Истина, мада непотписана, још једна од ових икона би се по стилским особинама могла приписати Јовану Апаки, о чему ће бити речи.

Друго, Мертциос не каже да је у Марасовим актима овај Јован Апака поменут као сликар и све- штеник. Уосталом, он га није уврстио у листу сли- кара коју је дао. Али будући да се он пита да ли га треба идентификовати са сликаром и свештени- ком Јованом Апаком, може се погрешно протума- чити оно што је рекао, што се и догодило М. Хад- зидакису.¹⁰ Да би се избегао сваки неспоразум, мо- рали смо претражити документе, у чему нам на жалост није могао бити од помоћи Мертциос, јер он не упућује ни на регистар ни на страну, а ни на датум ког је Јован Апака цитиран. Упркос то-

⁶ M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise 1962*, pp. 105—107, pl. 53, 79—80.

⁷ M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postby- zantinisch-kretische Malerei, „Zeitschrift für Kirchengeschichte“, t. LIX (1940), pp. 155—156, fig. 7. Cf. „Κρητικά Χρονικά“, t. I (1947), pp. 39—40, pl. Z, 2 и од истог, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, „L'Hellénisme Contemporain“, Le Cinq-centième Anniversaire de la Prise de Constantinople, Athènes 29 mai 1953, pl. XVII, I.

⁸ K. Mertzios, Σταχυολογήματα από τὰ κατάστιχα τοῦ νοταρίου Κρήτης Μιχαὴλ Μαῤῥᾶ (1938—1578), „Κρητικά Χρονικά“, 15/16, fasc. 2265.

⁹ M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, p. 106.

¹⁰ Ibidem.



4. Јован Апака,
Икона арханђела
Михаила,
Крупа

ме, после консултације и истраживања Марасових регистара напшли смо ова два помена Јована Апаке. У оба случаја он је поменут као сведок „...*господин Јован Апака*“...

Archivio di Stato di Venezia, *Notai di Candia*, busta 158, (Michele Maras) anno 1564, folio p (=100) verso, у једном документу од 16. марта 1564, Манеас Дориас становник Ексобургона Кандије, тј. дела града који је изван византијских зидина, тврди да је примио од Константина Кураторопулоса из села Калеса (Καλίσσα) оно што му је други дуговао. Апака представља другог сведока.

2. Ibidem (A.S.V.), busta 162 (Michele Maras) anno 1571, f. xζ' (=27) recto, у једном акту од 25. јануара 1571, Лукас Фунталис и Батиста Смерлос налазе две особе као арбитре који потврђују њихове послове и међусобне рачуне. На крају овог акта налази се потпис, као трећег и последњег сведока: „...*господин Јован Апака*“.

Треба подсетити да ови потписи нису аутографи Апаке, већ исписани руком нотара Михаила Мараса, као што је увек био случај у његовим документима.

Из ових података могли би се извући следећи закључци: прво, да Јован Апака поменут код Мараса у документима само као господин Јован Апака може бити идентификован као сликар и свештеник, под условом да је овај био постављен за свештеника 1571, или можда касније, и друго, име Апакас је критско, што за наша испитивања није без значаја.

И да немамо прецизна сведочанства о постојању једне особе по имену Апакас, као становника Крита (Марас, Мертциос), могли бисмо закључити по етимологији да је ово име чисто критског порекла, јер само на Криту срећемо и у данашњем језику реч односно име, чији је супстантив *ἀπάκι*. *Ἀπάκι* значи димљени свињски бут. А *ἀπάκις* би према томе био онај који припрема или продаје ово месо.

Ова етимологија, иако није никада била предложена од других, треба да буде сагледана као поуздана, јер ни име ни завршетак *ас* не могу имати други смисао.¹¹

И поред ових позитивних индикација о пореклу нашег сликара, вратимо се Апакиним иконама које представљају саме за себе, чини нам се, најсигурнији извор о сликару, указујући на његова уметничка схватања, време и средину из које је поникао.

У својој импозантној књизи о иконама цркве светог Борђа Грчког у Венецији, М. Хадзидакис, сумирајући резултате досадашњих истраживања о грчким сликарима икона из ове богате колекције, ставља Јована Апаку у доба цветања (1571—1640), али га сврстава међу сликаре формиране ван Крита. Цитира мишљење Велудоса, који Апаку распоређује између сликара Борђа Клотзаса и Емануела Занфурнариса, али га не помиње међу свештеницима грчке цркве. Хадзидакис закључује да о њему нема никаквих других података — не доводећи у везу са њим име Јована Апаке које се јавља у Кандији 1571 (Марас, Мертциос) и кога Хадзидакис, мада то Мертциос не каже, помиње као свештеника.¹²

Доба процвата Братства Грка одговара периоду украшавања нове цркве. Два историјска догађаја обележавају почетак и крај овога периода, а то су победа хришћана код Лепанта (1571) и почетак кандијског рата (1645—1669). У току ових година Братство Грка окупљених око цркве светог Борђа у Венецији показује велик напредак. Издашним прилозима и завештањима веома се увећао фонд старих и нових икона. Занимљиво је, да је у часу највећих напора приликом изградње цркве светог Борђа, председник братства (Gastaldo) био Србин *»Dionisio de la Vecchia de la nation Serva«* (Mariogola, односно књига Статута Братства, године 1536, стр. 23r, olim 18)¹³.

У личности председника Братства — Gastaldo Dionisio della Vecchia — препознајемо војводу Бо-

¹¹ За реч „ἀπάκι“ упућујемо на чланак у „Ιστορικόν Λεξικόν“ Академије у Атини, т. 2, Атина 1939, стр. 334. Према овоме угледном речнику, реч произилази из средњевековног супстантива „ἀπάκιον“ и има два значења: а) — опште значење — део људског тела око бубрега; б) — посебно значење које се среће само на Криту — сушено месо, специјално свињско. Исто објашњење налази се и у делу Г. Пангалоса, *Περὶ τοῦ ὑλωσσιχοῦ ἰδιώματος τῆς Κρήτης*, т. 2, Атина 1959, стр. 134. Пангалос приписује речи „ἀπάκι“ два значења: а) месо око бубрега и посебно усљено свињско месо и б) месо димљено на огњишту. Ово се односи само на острве Крит, будући да је дело Пангалоса посвећено детаљном испитивању критског дијалекта.

¹² M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, pp. 105—106.

¹³ S. Antoniadis, *Préface*, M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collectin de l'Institut*, p. XVIII.

5. Јован
Икона
Прете
Крупа



5. Јован Апака,
Икона Јована
Претече,
Крупа

жидара Вуковића, Подгоричанина, оснивача прве српске штампарије у Венецији¹⁴. Овај податак, који смо открили управо за време нашег трагања за Апакиним делима сачуваним у Братству Грка у Венецији, овде први пут објављен, предмет је једне посебне студије која је у току.

Божидар Вуковић је и приложник једне значајне иконе, Тајне вечере, која још увек краси архитрав над царским дверима иконостаса цркве светог Борба грчког у Венецији¹⁵.

Графике које украшавају књиге које је Божидар Вуковић штампао у Венецији почетком XVI века одиграле су важну улогу у преношењу поствизантијских утицаја на позну српску уметност¹⁶.

Тако су у Светом Борбу Грчком у Венецији збринуте Грци и Срби, делећи судбину ропства под Турцима, настојали да наставе уметничке традиције неговане у својој земљи, у окриљу Млетачке Републике, која је, упркос противљењу Латина, показала толеранцију и широкогрудост према православним избеглицама.

Чувени грчки сликар Михаило Дамаскинос позван је са Крита да украси нову цркву, у чему га потом следи читав низ сликара. Веома познати

уметници као Борбе Клотзас, Емануел Лампардос, Емануел Занфурнарис и Јован Апака изгледа да нису сарађивали на украшавању цркве својим сликама. Знамо са друге стране да иконе потписане од Занфурнариса и Апаке које припадају колекцији потичу из каснијих завештања¹⁷.

У архивама Братства о Апаки односно његовом боравку и раду у Венецији није до сада нађено никаквог трага. То је необично, с обзиром на то да се у колекцији налазе његова потписана дела, поред још неколико несигнираних која му се са сигурношћу могу приписати. Ова чињеница мање изненађује када се зна да у архивама Братства исто тако ништа није забележено о Борбу Клотзасу, виртуозном минијатуристи, који је од свих грчких сликара са највише афинитета прихватио италијански маниризам, веома успешно стварајући свој посебан стил. Клотзас се сматра за савременика и достојног настављача дела Михаила Дамаскиноса до почетка XVII века, времена када настаје међу грчким сликарима реакција против његових новаторских идеја. У колекцији Братства има неколико Клотзасових ремек-дела. Ништа мање познат, сликар Емануел Лампардос није такође забележен у архивама Братства Грка у Венецији.

Код овако оскудних података о сликару Апаки, знајући само за његове три мале, сигниране иконе (две у Венецији и једну у манастиру Лаври на Атосу), природно је што га је Хадзидакис сагледао као минијатуристу који веома инвентивно слика оригиналне иконографске композиције, док га у стилском погледу сматра мање талентованим Клотзасовим следбеником. Сви остали закључци произишли из ових запажања, изражени посредно и са доста опрезности услед заиста минималних података, после откривања Апакиних престоних икона у манастиру Крупи изгледају неодрживи. Одређивање времена у којем је деловао Јован Апака учињено је на основу стилских особина његовог сликарства, што је несумњиво поуздан извор за доброг познаваоца. Новооткривене иконе из Крупе, и оне које му се на основу поређења са њима могу приписати, само потврђују исправност Хадзидакисовог датирања.

Четири велике престоне иконе иконостаса манастира Крупе, *Богородица Одигитрија*, *Христос Цар славе* и *Велики Архијереј*, св. *Јован Претеча* и *Арханђел Михаило* (сл. 1, 2, 3, 4 и 5), показују да је њихов мајстор био изразити византијски сликар и да је његова уметност остала верна византијским традицијама не само у иконографији, него изнад свега у стилу. Судећи према иконама из Крупе, Апакино сликарство карактерише монументална форма, равнотежа композиције у оквиру које се развија миран ритмичан покрет, пластичност облика јасних контура и, најзад, одређена палета боја префињене гаме, сложена у строгу хармонију. Свечана симетрија четири до појаса насликане волуминозне фигуре светитеља, чија

¹⁴ Ј. Тадић, Тестаменти Божидара Вуковића, српског штампара XVI века, „Зборник Филозофског факултета“, Београд 1968, стр. 337—360.

¹⁵ S. Antoniadis, Préface, pp. XVIII, XXXIII, XL, Будући да је дародавац ставио на икону своје право име Божидар Вуковић а не Дионизио дела Векиа (Dionisio della Vecchia) госпођа Антонијадис је веровала да се ради о две различите особе; M. Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, pp. 19, 20, 52, pl. 5.

¹⁶ Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVIII века (Die Graphik der serbischen Drucke von XV bis XVIII Jahrhundert), Београд 1958, стр. 117—151.

¹⁷ M. Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, p. 47.

тела обавија зналачки изведена одећа карактеристичних набора, начин моделовања и примењена сликарска техника, упућују на критског сликара поученог на искуствима позне уметности Палеолога.

Све четири престоје иконе оковане су сребром у току XVIII века у Венецији¹⁸. Сребрни окови су прецизан златарски рад. Они још и данас прекривају иконе, остављајући видљиве само ликовне светитеља. Окови потпуно репродукују покривени део икона доследно следећи цртеж и пластичност облика. Иконе Христа, Јована Претече и арханђела Михаила окивао је исти мајстор, док је икону Богородице Одигитрије сребром прекрила рука вештијег златара. Богородичина икона је нарочито поштована у Крупи, јер је црква њој посвећена, а икона се сматра чудотворном, те је вероватно при поруџбини окова захтевано да се истакне брижљивијом обрадом.



6. Јован Апака, арханђел Михаил, детаљ, Крупа

7. Јован Апака, Икона Св. Катарине, Скрадин (непотписана)

Према стању очуваности икона, које од свога настанка (прелазне деценије из XVI у XVII век) до данас нису ничим измењене, тј. нису претрпеле никакву интервенцију у циљу обнављања или поновног позлађивања — што је иначе био чест случај са грчким иконама у Венецији а и другде, може се закључити да су оне стајале на иконостасу око сто педесет година пре окивања сребром.

На овај закључак упућују патина и насlage прљавштине, настале углавном на рукама светитеља услед целивања. Како је Богородичина икона, иако највише поштована па према томе свакако и целивана, знатно чистија од осталих, намеће се мисао да је она морала бити пре осталих прекривена сребром. Било би сасвим разумљиво да су крупски приложници, у жељи да чудотворну икону заодену скупоценим сребрним рухом, прво њу обложили сребром. То објашњава и лепши и прецизнији златарски рад окова ове иконе.

¹⁸. Записи и натписи, 3299; А. Сковран, Уметнички споменици манастира Крупе (Споменица 1317—1967), Београд 1968, стр. 41.

а) Богородица Одигитрија (сл. 1 и 2). Платно на дрвету, величина 100×71 см, сликано темпером на златној позадини.

Богородица (МР. ΘΥ Ψ ΟΔΙΓΤΡΙΑ) је приказана до појаса са малим Христом на левој руци. Одевена је у плаву хаљину од које се види десни део рукава са окер наруквицом сликаном златом, носи плаву грчку капу, преко које је тамноцрвени мафорион. Окер траке украшене златом овишавају мафорион. На рамену и челу су златне звезде. Тамноцрвена боја Богородичиног огртача, која преовлађује на слици, оживљена је наборима сликаним црном бојом у удубљенима, док је белом истакнут рељеф тканине.

Мали Христос (ΙC·ΧC) веома озбиљног израза, одевен је у окер хаљину и окернонаранџасти огртач са позлаћеним осветљеним партијама. Коса му је риба. У левој руци држи бели увијен свитак.



Инкарнати су изведени бледим окером с маслинастим сенкама које према осветљеним деловима прелазе у сивозеленкасту боју. На најосветљенијим партијама облици су истакнути минуциозним моделиром белих линија. Црвена боја је употребљена у цртежу очних капака, носа и на уснама. Натписи су рађени цинобером.

Мали медаљони у горњим угловима иконе, са минијатурним попрсјима арханђела Михаила (М) и Гаврила (Г), сликани су чистом, јаркоцрвеном бојом. Анђели, у ставу обожавања испружених прекривених руку, одевени су у пурпурне хаљине које се на осветљеним партијама преливају у плавосиво. Крила су им мрка, исликана златом.

Богородица Одигитрија припада типу који је утврђен већ у XIII и XIV веку. Моделујући наборе мафориона који обавија снажну фигуру Богородице, сликар је у духу старих решења извео асиметричан пад позлаћеног руба који уоквирује лепи и строги лик Богородице. Начин на који се укрштају ивице огртача испод врата карактерише, поред осталог, овај тип Богородице. Међу распрострањеним иконама ове врсте у Цариграду, на Светој Гори, Синају и другде, доста их је било и

у Охриду¹⁹, а грчки сликар Михаило Дамаскинос насликао је такође једну, која се налази у колекцији Братства Грка у Венецији. По мишљењу М. Хадзидакиса, ова Дамаскиносова Богородица Оди-гитрија инспирисана је једном знатно старијом (XIV—XV век) званом „Крипти“ у истој колекцији²⁰.

Концепција наше иконе, у општем ритмичком повезивању маса, међусобном односу двеју фигура, па све до поступка при моделовању ликова: сенчења бадемастих очију, дугог танког носа, крај којег се са десне стране редовно спушта карактеристична сенка, начину сликања руку, драперија и најзад минијатурних попрсја анђела у медаљонима — изражава монументалан облик који је у складу са мирном строгошћу Богородичиног лика и става.

б) *Христос Цар славе и Велики Архијереј* (сл. 1 и 3). Платно на дрвету, величина 100×71 см. сликано темпером на позлаћеној подлози.

Потпис сликара мајускулним црним словима у доњем левом углу: + ΧΕΙΡ ΙΕΡΕΩΣ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΑΠΑΚΑ (= Рука јереја Јована Апаке).

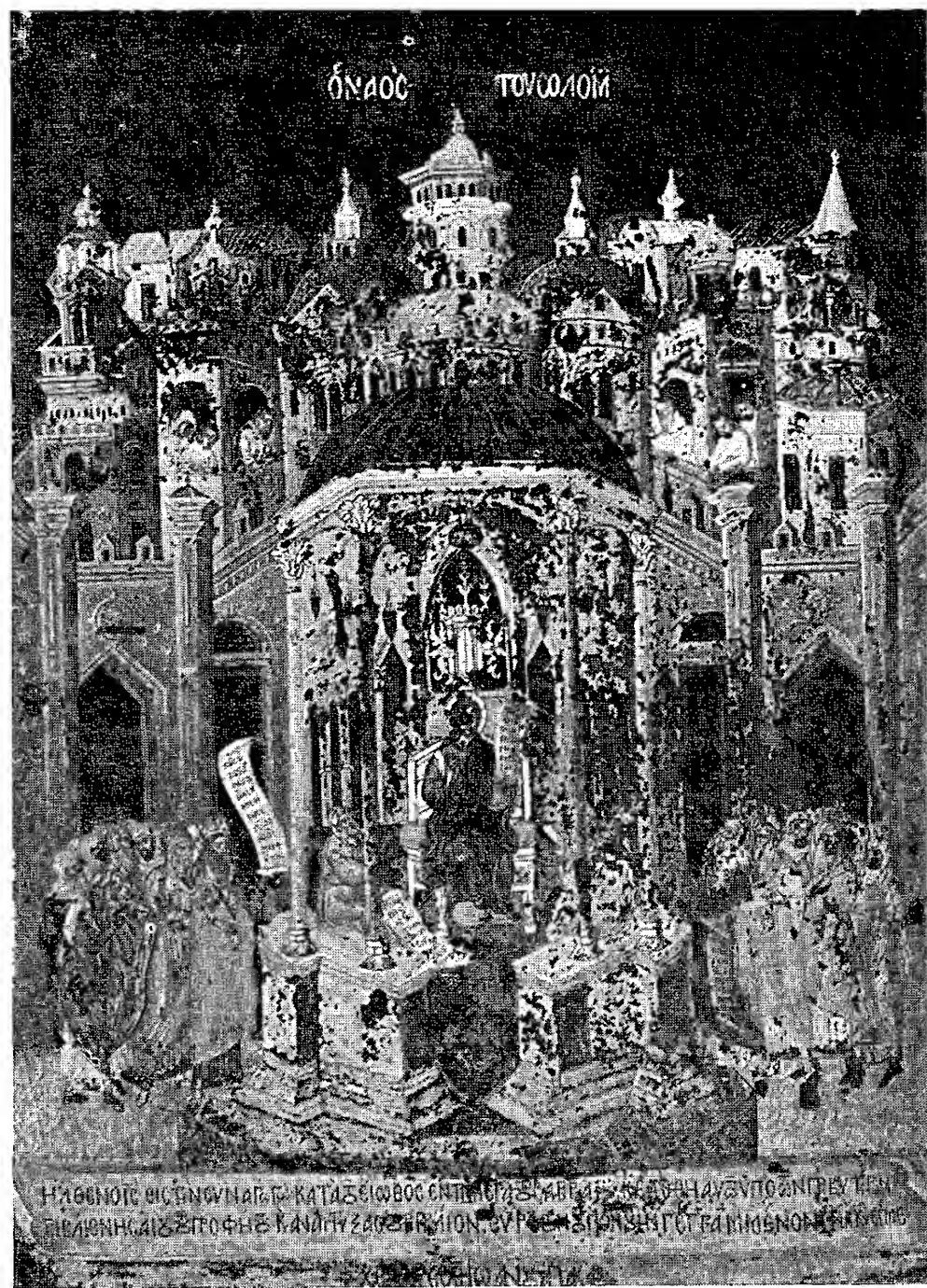
Христос као Цар славе и Велики Архијереј (ΙC·ΧC·ΘΒΑCΙΛΕΥC ΤΩΝ ΒΑCΙΛΕΥΟΝΤΩΙ ΚΑΙ—ΜΕΓΑC·ΑΡΧΙΕΡΕΥC) приказан је до појаса, стојећи. Десном руком благосиља а левом држи отворено јеванђеље. На левој страни пише: Ἡ βασιλεία ἡ ἐμὴ οὐκ ἔστιν ἐκ τοῦ κόσμου τούτου· εἰ ἐκ τοῦ κόσμου τούτου... (Јован XVIII, 36), а на десној: Λάβετε φάγετε τοῦτό μου ἔστι τὸ σῶμα τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλῶμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν (Ματθεῖ XXVI, 26; према I посланици Павловој

¹⁹ P. A. Underwood, Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul 1955—1956, Dumb. O. P., t. XII (1958), fig. 17; G. Sotiriou, Sinai I, pl. 192; Felicetti — Libenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei, Olten—Lausanne 1956, taf. 88a, 89a; Б. Бурић, Иконе из Југославије, Београд, 1961, т. IV, стр. 77.

²⁰ M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, pp. 11—13, 55—56, pl. 3, 19.



8. Јован Апака, Икона Христа Цара Славе са два донатора, Венеција (непотписана)



9. Јован Апака, Икона на шкриљцу, Соломонов храм, Колекција Хеленистичког Института у Венецији

Коринћанима 11, 24 и литургији св. Јована Златоустог). Овај текст, који се односи на двоструку природу Христову, исписан је црним мајускулним словима.

Христос Спаситељ, фронтално постављен, носи одело архијереја и царску круну. Одевен је у белу архијерејску одежду: бели полиставрион са плавим гамама и белим крстовима преко којих су светлим окером сликани набори, не реметећи облик крстова, са нашивцима и наруквицама окернонаранцасте боје украшеним златом, бисерима и драгим камењем. Светлосиви омофор има златне крстове осенчене тамноцрвеном. Јеванђеље има цинобер рубове и позлаћену копчу корица. Богато украшена царска круна са перпендулијама је окернонаранцасте боје са златним орнаментима, бисером и разнобојним драгим камењем. Са обе стране Христове главе су два црвена диска са монограмима исписаним златним словима — ΙC·ΧC.

Инкарнат је рађен по истом поступку као на претходној икони Богородице, но услед интензивнијег моделовања, мање истанчаног, долази до јачих контраста, што даје лицу снажнију изразитост. Осветљене партије лица су извучене нешто дебљим белим линијама, док контраст тамних површина појачавају мрка брада и бркови.

Тип Христа у одећи великог архијереја са царском митром потиче из композиције која представља Небеску литургију, и среће се још у доба Палеолога²¹. Оваква Христова представа, када он,

²¹ J. Stefanescu, L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, „Annuaire de l'Inst. de Phil. et d'Hist. Orientales“, Bruxelles, t. III (1935), p. 448, pl. 80. Millet, Mistra, pl. 113, 1—2; 114, 1; 132, 2; N. Drandakis, Τοιχογραφία ναϊσκιων τοῦ Μυστρά, „Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου“, т. 1, Атене, 1955, p. 174.

седи на престолу, везује се за композицију Деизи-са²². У поствизантијској епохи међутим, најчешће је Христос архијереј представљен у попрсју. Христа као цара славе и Великог архијереја сликали су, сви велики сликари поствизантијског периода: Михаилo Дамаскинос²³, Емануел Лампарос²⁴, Петар Лампардос²⁵, Виктор²⁶, Емануел Цанес²⁷, Дионизије из Фурне²⁸ и други.

Занимљиво је напоменути да српски сликар Георгије Митрофановић, који је, као што смо већ рекли, био под утицајем критске уметности, следи грчке иконографе у сликању овога типа Христа. Он је насликао на источном зиду припрате манастира Мораче, вероватно 1617. године велику фреску Христа Цара славе и Великог Архијереја на престолу, сигнираног: *Παῦς αὐτοκράτωρ καὶ ἡγούμενος τῆς ἐκκλησίας* — текст на јеванђељу: *πῶς δεῖ βασιλεῖν τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου* (Матеј, XXV, 34)²⁹. Иконографски тип Христа архијереја врло је чест у поствизантијској уметности, али његов прототип је старији, потиче из времена Палеолога.

Што се тиче облика лица Христовог на нашој икони и продуктивности лика, поред извесне сличности са неким од горепоменутих икона (Дамаскиноса, Е. Лампардоса, Виктора), она веома подсећа на једну старију византијску икону с почетка XIV века — Христа Психосостис из цркве Богородице Перивлентос у Охриду³⁰. Ово указује на постојање једног заједничког старијег прототипа.

²² G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, p. 29; S. Pelekanidis, *Kastoria I*, Solun 1953, str. 150, 168, 186; A. Xungoropoulos, *Σχεδιασμοὶ ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Αἰώνιν*, Ἀθήναι 1957.

²³ Ikona No 1570 iz nove sale Vizantijskog muzeja u Atini, G. Sotiriou, *Ἰστορία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Atina 1956, str. 30 (nazvana ikona Pantokratora) i ikona No 212 iz kolekcije Λοβέρσου (katalog str. 34)sa potpisom Damaskinosa, u koji sumnja M. Hadžidakis.

²⁴ Ikona Христа Цара славе и Великог Архијереја у колекцији Иле Најферта (Минхен), по типу је идентична икони Јована Апаке у Крупи.

²⁵ A. Xungoropoulos, *Κατάλογος τῶν εἰκόνων* (Μουσείου Μπενάκη), Атина 1936, таб. 15. бр. 19 и стр. 33.

²⁶ G. Mihailidis, *Μιά ἐκκλησιαστικὴ Πάρο*, (Атина) 1951, стр. 9—10, сл. 4.

²⁷ N. Drandakis, *Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουναλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων τοῦ σωζομένου κυρίως ἐν Βενετίᾳ*, Атина 1962, стр. 94—99, таб. 37.

²⁸ A. Xungoropoulos, *Τέσσαρες φορεταὶ εἰκόνες τοῦ Διονυσίου*, „Ἑλληνικά“, т. 10 (1937—1938), стр. 273—174, сл. 1, Дионизије из Фурне на икони Христа Цара славе и Великог архијереја испишује текст на јеванђељу „Εγὼ εἰμι ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς...“ (Јован, 10, 11) уместо уобичајеног текста на иконама овога типа, који се односи на двоструку природу Христову (Јован XVIII. 36 и Матеј XVI. 26). Он и у своме приручнику каже да, када се представља Христос архијереј, треба на јеванђељу написати „Εγὼ εἰμι ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς τὴν φυλὴν αὐτοῦ τίθησιν ὑπὲρ τῶν προβάτων“ (Дионизије из Фурне, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, издање А. Паподопулос-Кермеус, С. Петербург 1909, стр. 228).

²⁹ A. Сковран, Фреске XVII века из цркве св. Димитрија из Пећи и портрет патријарха Јована, Старине Косова и Метохије, књига IV—V, Приштина 1971, стр. 334. Овај податак, који се успут објављује, указује на инвентивност нашег мајстора Георгија, који, следећи овај, у Грчкој веома распрострањен тип Христа, сам ствара неку врсту синтезе представе Христа Цара славе и Великог Архијереја и Христа Пантократора. На то упućује како сигнатура тако и текст исписан на јеванђељу који одступа од уобичајеног на иконама Христа Цара славе и Великог архијереја.

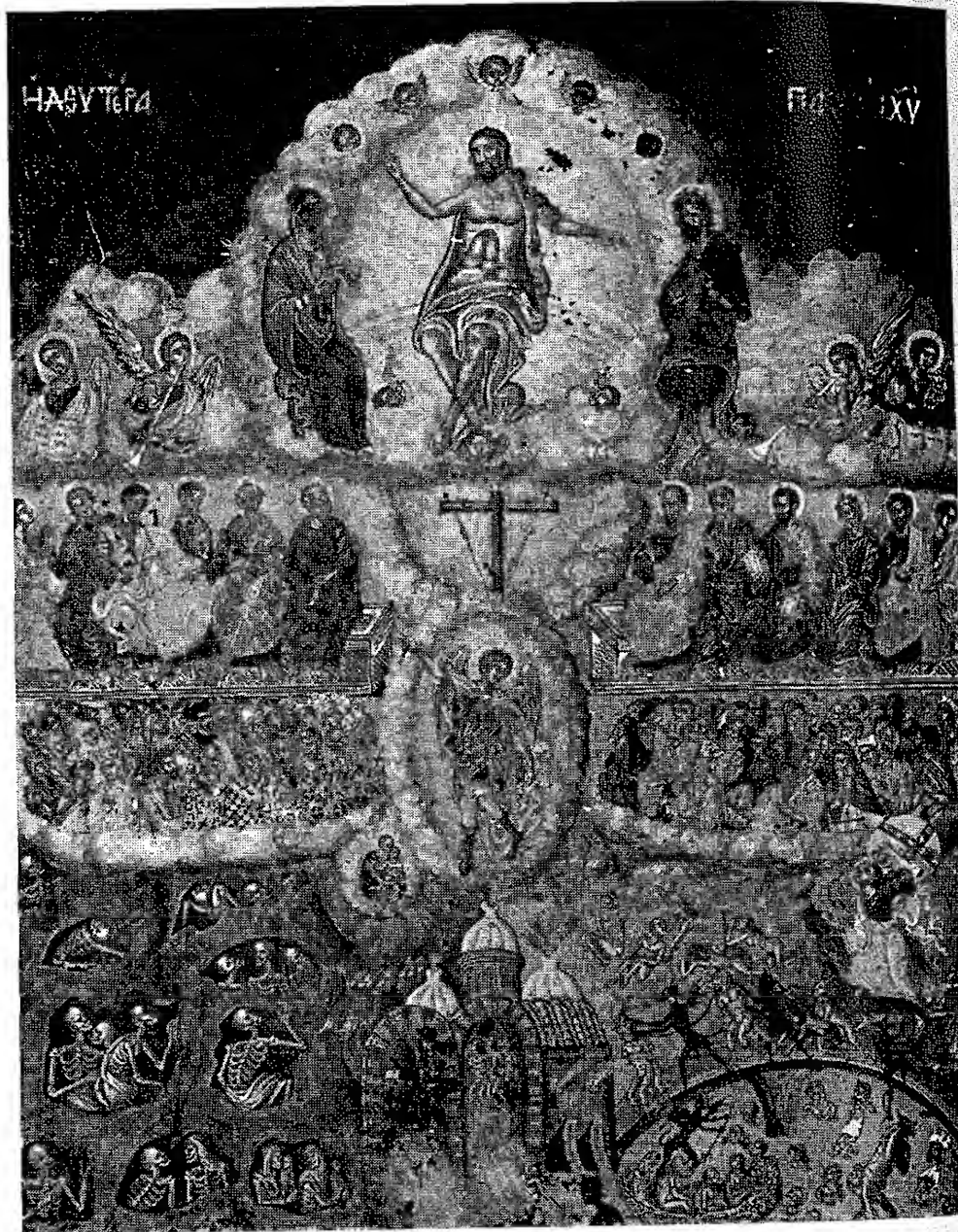
³⁰ Felicit—Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Kunst*, Olten—Lausanne 1956; т. 92; О. Бихали—Мерин, *Фреске и иконе*, Београд 1960, т. 74; В. Бурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, стр. 84, т. XXII.

Апакине престоње иконе Богородице и Христа из Крупе, поред свих већ поменутих иконографских паралела, имају најближе стилске узо-ре у двома престоним иконама са иконостаса у манастиру Лаври на Светој Гори, које М. Хацидакис с правом приписује критском сликару монаху Теофану.³¹

в) *Св. Јован Претеча* (сл. 1 и 5).

Платно на дрвету, величина 100 × 71 см, сликано темпером на позлаћеној подлози.

Попрсје св. Јована Претече са крилима (O "ΑΓΙ(ΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ) насликано је фронтално. Он десном руком, коју држи ниско на прсима, као да благосиља, док у левој држи полуразвијен свитак са текстом: ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕΝ . . . ΚΕΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ . . . ΟΥΡΑΝΩΝ. (Матеј, III, 2) и дуги мрки штап на чијем је врху златни крст. Обучен је у плаву одећу од камиље



10. Јован Апака, Икона на шкриљцу, Страшни суд, Колекција Хеленистичког Института у Венецији

длаке преко које је маслинастоокерни огртач. Велика крила су мрка, исликана златом, са светлозеленим перјем са доње стране. Густа коврцава коса и брада су му мрке.

Снажно моделовање мишића лица, посебно истакнутих јагодица, испод којих се брада стапа у маслинастомрку сенку, приказује нешто другачији сликарски поступак којим је остварен лик Јована Претече, веома строгог израза. Код инкарната, базираног иначе на истим бојама којима је сликан и на осталим престоним иконама, оштрији је контраст тамног и светлог.

Начин сликања одеће од камиље длаке, њеног пластичног извођења и диференцирања од крила, праменова косе расутих по раменима и драперије огртача, показује велики смисао мајстора за реализовање различите материје. Са колористичког гледишта ови лепо сликани детаљи представљају доминанту у низу златноокерних тонова

³¹ M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, *Dumbarton Oaks Papers*, 23—24, Washington 1969 — 1970, 324, 325, fig. 44, 45.

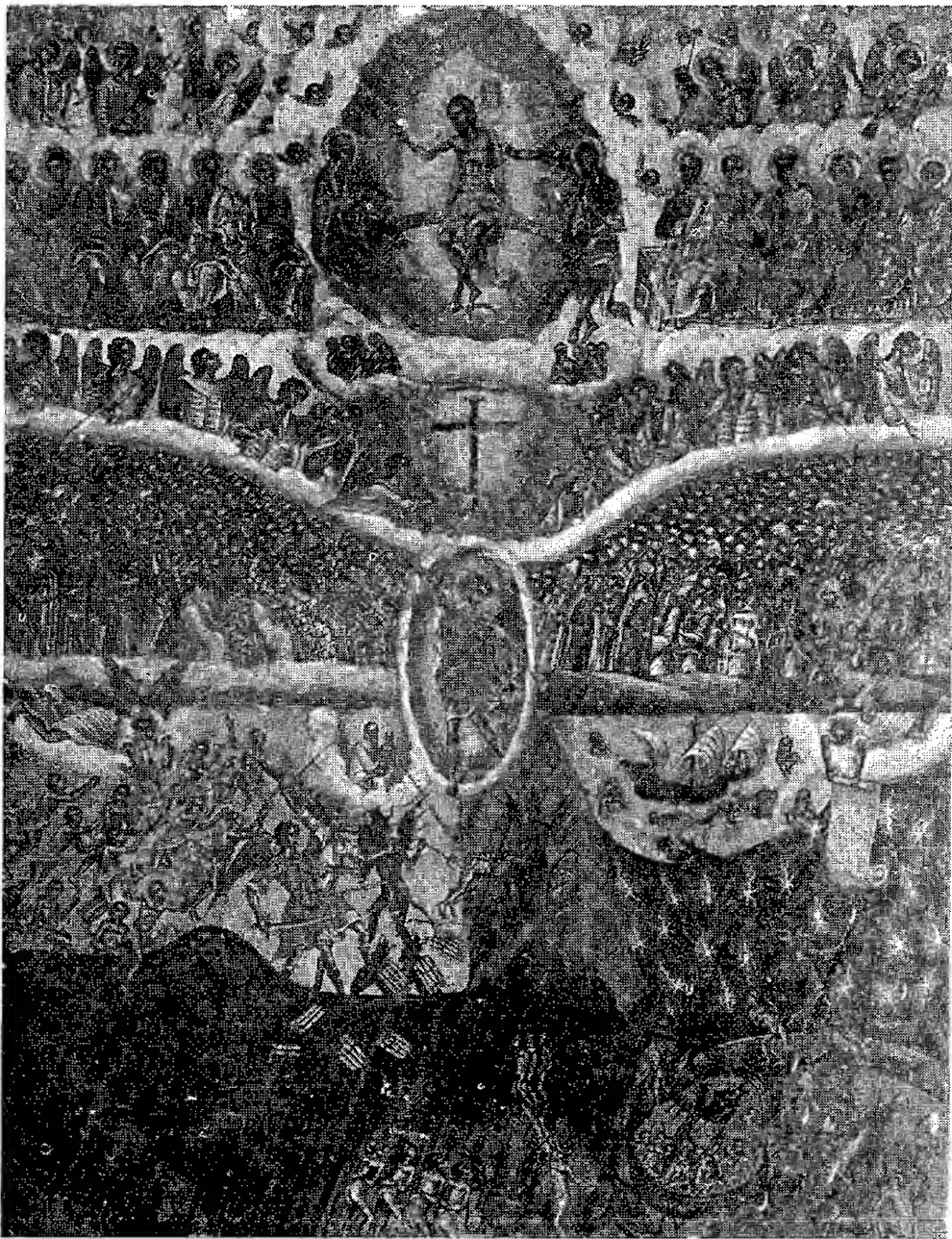
који прекривају осталу површину иконе. Исто тако руменило сочних усана даје акценат лицу, и то на рубу светлих и тамних површина.

Иконографски тип којем припада Јован Претеча са наше иконе прихваћен је врло рано у византијској уметности.

г) *Арханђел Михаил* (сл. 1, 4 и 6).

Платно на дрвету, величина 100 × 71 см, сликано темпером на позлаћеној подлози.

Попрсје арханђела Михаила (Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ) насликано је у фронталном ставу. Арханђел је представљен са исуканим мачем златне дршке у десној руци, док у левој држи црвене корице мача са црним тракама. Одевен је у јаркоцрвену тунику, сликану цинобером, мрки позлаћени оклоп са плавим апликацијама и окерцрвенкасти плашт. Крила су му мрка, златом исцртана, са светлозеленим перјем с доње стране. Коса му је мрка, повезана плавом траком.



11. Георгиос Маргезинос, Икона Страшног суда, Скрадин

Лице и руке имају маслинастозелене сенке, са зеленкастим и окером осветљеним деловима и са белим линијама на најосетљивијим партијама. Цинобером су сликане усне и очни капци. Младо, обло лице арханђела Михаила изведено је на мајстору својствен начин. На потпуно фронтално датом лику веома озбиљног, скоро строгог израза, зракасто распоређеним белим линијама означене су осветљене партије лица. Сенчења око очију, дугог уског носа, усана и браде, прати за мајстора врло карактеристична, вертикално спуштена сенка десно поред носа. Живе интензивне боје чистих тонова, које је сликар употребио на овој икони, приказују га као изврсног колористу. Док је дан минуциозно изведен детаљ у гризају — глава дечака на плавој апликацији оклопа, подсећа на Апаку познатог као минијатурист. (ликови у медаљонима поред осталог украшавају богато рашчлањену архитектуру Соломоновог храма, сл. 9).

Четири престоне иконе у манастиру Крупи кроз ликове светитеља различитих физиономија и снажне фигуре монументалних облика, омогућавају нам сагледање једног до сада непознатог начина сликања Јована Апаке. Оне су насликане у духу најбољих традиција византијског сликарства — задивљују монументалношћу композиције, озбиљношћу израза и достојанственошћу држања и покрета представљених светитеља, посебно префињеним колоритом и мајсторством сликарског извођења. Анализирајући их, долазимо до закључка да на њима нема никаквих трагова италијанског утицаја и да је Јован Апака био већ формиран сликар када је са Крита дошао у Венецију. Иако као потврду Апакиног боравка у Венецији засада немамо ништа осим његових икона сачуваних у колекцији грчког Института (што је био чест случај и са другим познатим грчким сликарима који се не помињу у актима архива Братства, а што се може објаснити чињеницом да су све иконе поручене од појединаца остале незабележене у књигама архива), по њима и још неким иконама у овој колекцији које се Апаки могу приписати, као и иконама из Крупе, сада можемо сасвим сигурно рећи да је сликар боравио у Венецији.

Захваљујући могућности поређења, која сада постоји на темељу крупских икона, по нашем данашњем знању сликару Апаки припада још једна икона у северној Далмацији. То је тондо свете Катарине из српске православне цркве у Скрадину (сл. 7, величине R = 40 см). Ова до сада неатрибуирана икона, тачно је датирана у прелазне деценије из XVI у XVII век³², доба делања сликара Јована Апаке.

Истоветност сликарског поступка при сликању иконе свете Катарине са оним на престоним иконама у манастиру Крупи особито је видљива на икони арханђела Михаила: употребљене боје, начин моделовања лица, при чему се идентично осветљење партије акцентују мрежом танких белих линија зракасто распоређених око очију и на одговарајући начин на челу, носу и око усана, са карактеристичном вертикалном сенком спуштеном од десног ока дуж носа. Слика на овај начин разбија монотонију симетрије лица. Цинобером извлачи црте на очним капцима, као и усне које слика истом бојом. Озбиљан израз лепо сликаног лика светице, на чему сликар изгледа инсистира сликајући свечана попрсја снажних фигура са раменима која се заобљено спуштају, сасвим је у духу Апакиног сликарства. Дуктус цинобером исписаних слова сигнатуре (Η'ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙ'ΝΑ) исти је као на крупским иконама. Слика је одабрао тондо за облик своје иконе, као што су то чинили и неки његови претходници инспирисани ренесансним обликом, као на пример Еуфросинос, сликар округле иконе са попрсјама апостола Петра и Павла која се налази у Топлој у Боки Которској.

Насупрот изразито калиграфској обради при моделовању ликова свете Катарине и арханђела Михаила, прожетој извесном крутошћу и хладним академизмом, у остваривању лика Јована Претече Апака је, мада задржавајући свој свечани озбиљни стил, показао вештину разбијања уједначених празних површина снажним моделовањем рашчлањених волумена маса (сл. 5). Начин сликања наглашених јагодица, сенчења очију и подочњака, моделовање осветљених партија лица што израћају из маслинастоокер сенке у коју се

³² В. Бурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, стр. 110—111, т. LXXVIII.

утапају и праменови браде, открива неслућене могућности нашег мајстора. Сликарски поступак при остварењу ове иконе из Крупе веома подсећа на икону *светог Атанасија* у колекцији Института у Венецији, која је до сада била приписивана сликару Михаилу Дамаскиносу³³. Поред велике сличности у обради инкарната, посебно осветљених партија лица и руку, изразита је сродност у начину сликања праменова седе браде светитеља и Претечине плавосиве одеће од камиље длаке. Чињеница је, да је икона светог Атанасија сликана много мекше, особито драперија полиставриона, но упркос овој околности, склони смо да у овој икони видимо један зрелији Апакин рад.

Исто тако на основу поређења заснованих на крупним иконама, верујемо да се у колекцији Института у Венецији сликару Апаки може приписати икона *Христос Цар славе и Велики Архиепископ на престолу са два донатора* (сл. 8), рад непознатог мајстора, датиран у 1600 годину³⁴ који је, судећи по присуству донатора са сином, доста реалистично изведеним у одећи тога доба, како клече у доњем десном углу пред Христом на престолу, свакако био сликан у Венецији. Ова икона мањег формата (56×44 см), рађена је веома брижљиво, са много тананости у постизању меког моделирања без интензивних осветљења. Види се да је сликар, угађајући жељи поручиоца, на овој икони доста радио, при чему је уз сву изузетност случаја остао веран својим особинама. Поред сличности сликарског извођења, и текст на јеванђељу исписан је истим дуктусом слова.

Поред већ познатих малих потписаних икона из колекције, сликаних на шкриљцу — *Соломонов храм* и *Страшног суда*, (сл. 9 и 10) судећи по стилским особинама, могла би се Апаки приписати и икона *Обрезивања*³⁵.

Апакина икона *Страшног суда* (сл. 10) има изузетан значај зато што је послужила као узор многим сликарима тога времена међу којима треба, као директно инспирисану Апакином, навести Маргезиносову икону *Страшног суда* из православне цркве у Скрадину (сл. 11)³⁶.

Наша намера није да сада разматрамо општа питања Апакине уметности, успостављање комплетне листе његових дела, његове везе са сликарима савременицима, угледање на старије мајсторе и утицај на млађе уметнике, утолико пре, што је у овоме часу услед недовољних података то немогуће учинити.

Овом приликом ограничићемо се на то да истакнемо чињенице које нам изгледају битне: са откривањем досада непознатих великих потписаних икона Јована Апаке у Крупи и икона у ризницама грчких и српских цркава које му се већ сада на основу аналогних испитивања могу са сигурношћу приписати, могуће је закључити да је он био плодан сликар који се са успехом огледао како у до сада познатој минијатурној портативној икони, тако и у монументалној форми у којој је остварио своја најбоља дела. Образован на Криту у духу старе византијске уметности, он је у Венецију дошао свакако као већ зрео сликар. Идејна и стилска приврженост византијском сликарству није га спречила да у нека своја дела унесе извесне нове елементе из западњачких гравира, као што је био случај са иконом *Скидање с крста* у

Лаври, рађеној према гравири Маркантонија Рајмондија. Узимајући у овом случају већу слободу у односу на правила византијске иконографије, Апака малим иконографским променама ствара нову синтезу, која остајући верна основним принципима догме и византијске естетике не смета ортодоксним гледаоцима као страна новина.

Гравире Маркантонија Рајмондија као и многе друге италијанске гравире које су допрле у земље Леванта почетком XVI века, инспирисале су и раније неке истакнуте критске сликаре при стварању нових иконографских шема одређених композиција. Поменимо Теофана Крићанина, који је, као и неки његови следбеници попут Апаке, прихватајући од Италијана нове идеје за неколике своје композиције (међу којима врло познату фреску „Покољ витлејемске деце“ у Лаври), знао да их прилагоди и потчини православном религиозном осећању³⁷.

Исти Теофан Крићанин се кроз своје плодно стварање сликајући фреске и иконе осведочио као приврженик класичне византијске форме неговане у XIV веку. Он се често враћа узорима из прошлости, упркос обогаћењима која му дају италијанска сликарска искуства. Тако се и сликајући иконе за манастир Лавру приближава прототипу из епохе Палеолога³⁸. За нас су од изузетног значаја Теофанове престоне иконе Богородице Одигитрије и Христа Пантократора, које су стилски и иконографски очевидно надахнуле сликара Апаку, приликом његовог боравка у Лаври и утицале на сликање престоних икона у манастиру Крупи.

Најодважнији међу критским сликарима XVII века били су упућени и сасвим извежбани у западњачкој сликарској уметности³⁹, најзад потсетимо се да је век раније, славни крићанин Доменико Теотокопуло Ел Греко, који је из родне Кандије понео византијско васпитање, у свом развоју достигао врхунце западне уметности. Најновија, још необјављена открића М. Катапана (М. Cattapan) о постојању 132 млетачка сликара на Криту, између 1300. и 1500. године, која се темеље на архивским документима која пружају ванредно интересантне податке о сликарским уговорима и приликама у којима су радили, чине јаснијим и схватљивијим стилска прожимања и уметничке везе Крита са Западом. Ипак, одбојност верника према свему што не одговара ортодоксним схватањима, као и организован отпор разних удружења и Братства Грка, обавезивао је сликаре икона да остану верни одређеним поступцима негованим у прошлости⁴⁰.

³⁷ M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die post-byzantinisch-kretische Malerei, Zeitschrift für Kirchengeschichte, LIX, 1940, 147—161.

³⁸ M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, Dumbarton Oaks Papers, 23—24, Washington 1969 — 1970, 324, 325, fig. 44, 45.

³⁹ A. Xyngopoulos, Esquisse d'une histoire de la peinture religieuse après la prise de Constantinople, Athènes, 1957, p. 238, 239, 273.

⁴⁰ У том погледу карактеристична је одлука донета 1589. од Савета Братства Грка у Венецији. Радило се те године на украшавању цркве св. Борба грчког. Дајући овај посао сликару Јовану Киприосу, Савет одређује, у закључку седнице, да сликар треба да верно представи стил, одећу, лица и изразе „праве грчке уметности“. Исте године, за време натечаја отвореног за израду мозаика намењеног апсиди цркве, донета је истоветна одлука. Три конкурента који су приказали макете били су Млечанин Палма Млаби, и Грци Јован Гуласос, калуђер и чинин Палма Млаби, и Грци Јован Гуласос, калуђер и Тома Ватас. Савет се није колебао да одбије пројекат већ чувеног Млечанина у свом граду и да прихвати рад Ватаса. Палмин стил, било је додато у одлуци „није прилагођен нашој догми“. Оно што је Савет желео да види на том месту било је „слика у складу са старим обичајима и побожни карактер грчког стила“. (Cf. Constantin Mertziotis, Thomas Flanghinis, p. 233).

³³ M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, pp. 56—57, pl. 26.

³⁴ Ibidem, p. 110, n. 85 pl. 55.

³⁵ Ibidem, pp. 106, 107. pl. 53 (80/79), 97—98, pl. 48 (65, приписана од Хаџидакиса Емануелу Занфурнарису).

³⁶ В. Бурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, стр. 113—114, т. LXXXIV.

Уметност Палеолога, никада сасвим заборављена, била је стални извор надахнућа који је давао нове животне сокове грчким сликарима верним традицији. Многи од њих поучени искуствима уметности последњих Палеолога, наставили су после пада Византијског царства плодну иконописачку делатност. То се јасно види током XVI века, између осталих у делима извршних Теофана, Еуфросиноса и Дамаскиноса, и најзад у прелазним годинама XVI и XVII века, што можемо закључити и по недавно откривеним иконама Јована Апаке у манастиру Крупи.

Каталог дела Јована Апаке моћи ће се у потпуности сачинити само после претраживања његових слика по манастирима и црквама Крита и Свете Горе, где је он, Крићанин, имао сигурно више поруџбина, као и црквама и манастирима оних српских и влашких области које су биле везане за Млетке и упућене на Братство Грка.

У овоме часу можемо извесно рећи да је Апака био конзервативан сликар и да је следио каноне класичног византијског сликарства као и његови претходници Теофан, Еуфросинос и Дамаскинос, уз које он, судећи по лепоти монументалних

икона из манастира Крупе, може равноправно да се сврста. Битно је истаћи да му после открића престоних икона у Крупи и нових сазнања о њему, припада значајније место на листи критских сликара но што се то до сада мислило.

Непознато је ко је поручио престоне иконе за манастир Крупу и када су оне тамо биле донете. Рекосмо донете, верујући више да су оне биле поручене код сликара него да их је он радио у Крупи, што такође није искључено. Даља истраживања можда ће расветлити ово питање.

Пошто су калуђери манастира Крупе одржавали блиске везе са Светом Гором а исто тако одлазили и у Венецију, могли су тамо међу критским сликарима срести Јована Апаку, видети његове иконе и поручити их или га позвати у Крупу.

У Венецији, где су се укрштали путеви људи који су долазили из грчких и балканских земаља, а која је представљала уточиште у коме су његована естетска схватања заједничка за православни свет на Балкану тога доба, свакако треба тражити изворе даљих сазнања.

Јуни 1970.

Аника Сковран

— Рука Јереја Јована Апаке,
сликарев потпис у Крупи (оригинална величина)

UNE OEUVRE INCONUE DU PEINTRE JEAN APAKAS

La découverte de quatre icônes monumentales du peintre grec Jean Apakas dans l'église du monastère serbe de Krupa, en Dalmatie septentrionale, nous montre que ce peintre qui nous était connu seulement par son style de miniaturiste révélé dans le petit nombre d'œuvres conservées, était une personnalité artistique de plus grande allure, plus complète et plus importante.

Les icônes principales de l'iconostase de Krupa, représentant la Vierge Odigitria, le Christ Pantocrator, St. Jean le Précurseur et l'Archange Michel (fig. 1, 2, 3, 4. et 5.) et les documents découverts, montrent que leur auteur était un grand peintre crétois de la fin du XVI et du début du XVII siècle et que son art restait fidèle à la tradition byzantine, non seulement par son iconographie, mais avant tout par son style.

Grâce aux nouvelles données fournies par les icônes signées de Krupa il convient d'attribuer au peintre Apakas encore une autre icône de la Dalmatie septentrionale représentant la prise du voile de Ste Catherine dans l'église orthodoxe de Skradin (fig. 7.). Nous croyons également, après l'avoir confrontée avec les icônes de Krupa que nous pouvons attribuer à Apakas l'icône du Christ Pantocrator et de deux donateurs (fig. 8.) de la collection de l'Institut Hellénique de Venise, œuvre de peintre inconnu et que Chatzidakis considère devoir dater des environs de 1600. De même il est probable que l'icône de St Athanase de la même collection soit elle aussi une œuvre tardive d'Apakas. En plus des icônes déjà connues et signées peintes sur ardoise telles que

le Jugement dernier et le Temple de Salomon, on pourrait aussi attribuer à Apakas une autre icône sur ardoise représentant la Circonsion. (fig. 9. et 10)

L'icône du Jugement dernier d'Apakas prend une importance particulière du fait qu'elle a servi de modèle à de nombreux peintres de l'époque, parmi lesquels Marghezinios dont le Jugement dernier qui se trouve dans l'église orthodoxe de Skradin en Dalmatie est directement influencé par Apakas. (fig. 10. et 11).

Pour l'instant il est impossible de savoir qui a commandé les icônes principales du monastère de Krupa et la date à laquelle elles y furent apportées ou même exécutées. Des études ultérieures pourront peut-être nous renseigner là-dessus.

On devra sans aucun doute recourir aux sources vénitienes pour arriver à de nouvelles informations. Car c'est à Venise que se croisaient les chemins qui venaient des territoires grecs et de la péninsule balkanique, et cette ville représentait un refuge culturel dans lequel florissaient les conceptions esthétiques du monde orthodoxe de l'époque, communes à tous les Balkans.

En ce moment nous pouvons seulement avancer avec certitude qu'Apakas était un peintre conservateur qui s'en tenait aux canons de la peinture byzantine classique comme l'avaient fait ses prédécesseurs Théophane, Eufrosinos et Damaskinos, aux côtés desquels il mérite de se ranger à en juger d'après la beauté des icônes monumentales de l'église du monastère de Krupa.

Anika Skovran

Иконостас цркве Светог Николе у Подврху и његов творац

Када се, у току припрема изложбе „Уметност на тлу Југославије од праисторије до данас“ за Париз 1971, показало да пивски иконостас првобитно замишљен као репрезентативан експонат не може бити изложен, предложила сам да се уместо њега прикаже иконостас из Подврха. Чинило ми се да ће овај иконостас складних облика и поред камерног утиска који оставља у односу на монументалност пивског — достојно репрезентовати наше дуборезне позлаћене иконостасе XVII века. С друге стране, то је била прилика да се почађавели и црвоточни иконостас из црквице светог Николе у тешко приступачном Подврху очисти и конзервира, те да се испод дебелих наслага чађи сагледа, најзад, и његов иконопис.¹

Након уклањања непрозирног вела чађи са иконостаса, који ме је доводио у недоумицу приликом испитивања цркве светог Николе и њених драгоцености у време откривања овог споменика, показало се да иконопис, коме је враћен првобитни изглед и свежина колорита, представља изванредно сликарско остварење — достојно свих истакнутих лепоте дуборезног позлаћеног оквира.²

Иконостас из Подврха се после чишћења с правом може уврстити у ремек дела старе српске уметности, а сада је са више извесности могуће расправљати и о његовом мајстору.

Црква светог Николе у Подврху, подигнута за време архиепископа пећког Јована 1606 године, мала је манастирска грађевина, живописана 1613/14 руком попа-Страхиње из Будимља.³ Ова минијатурна црквица једноставне спољашности има раширљив унутрашњи облик грађевине са жетог уписаног крста са слепим кубетом без тамбура.⁴ Фреске Подврха у ликовном и иконографском погледу чине једну целину. Избор и распоред композиција, иконографска и сликарска решења фресака представљају овде Страхињу као искусног зографа, који је, на њему својствен начин, са много маште, нарочито у илустрацијама сцена из живота светог Николе, украсио цркву.⁵

Од живописања цркве до израде дуборезног позлаћеног иконостаса за време јеромонаха игумана Стефана, протекло је дуго времена, читавих пет деценија. Како стоји написано на икони Недреманог ока на иконостасу, овај „кемер“ сагра-

1. Чишћење и конзервацију иконостаса из Подврха успешно су извршили у Рестаураторској радионици Републичког Завода за заштиту споменика културе Црне Горе, рестауратори Душан Брајовић, Борђе Милановић и Мило Правиловић.

2. А. Сковран, Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, Старице, Нова серија, књига IX—X, Београд 1958—1959, 360—365, сл. 15 и 16.

3. Ibidem, стр. 355—360, сл. 2, 3 и 9.

4. Ibidem, стр. 355—356, сл. 1, 4 и 5.

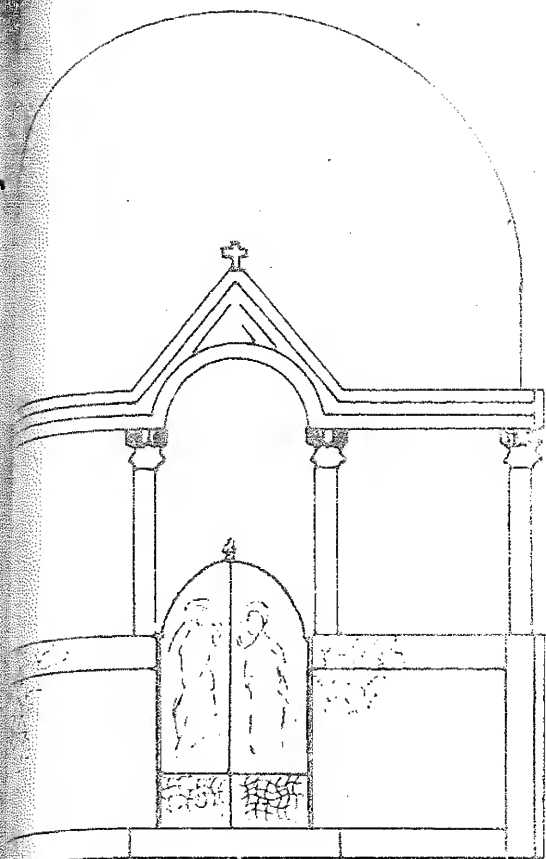
5. Ibidem, стр. 360—361, сл. 6, 10, 11, 12, 13 и 14.



тност
" за
прво-
понат
а се
и. Чи-
обли-
одно-
о ре-
коно-
при-
ас из
чног
А де-
ико-
и са
при-
ених
ника,
прво-
а из-
већ
ира.²
а с
срп-
мо-

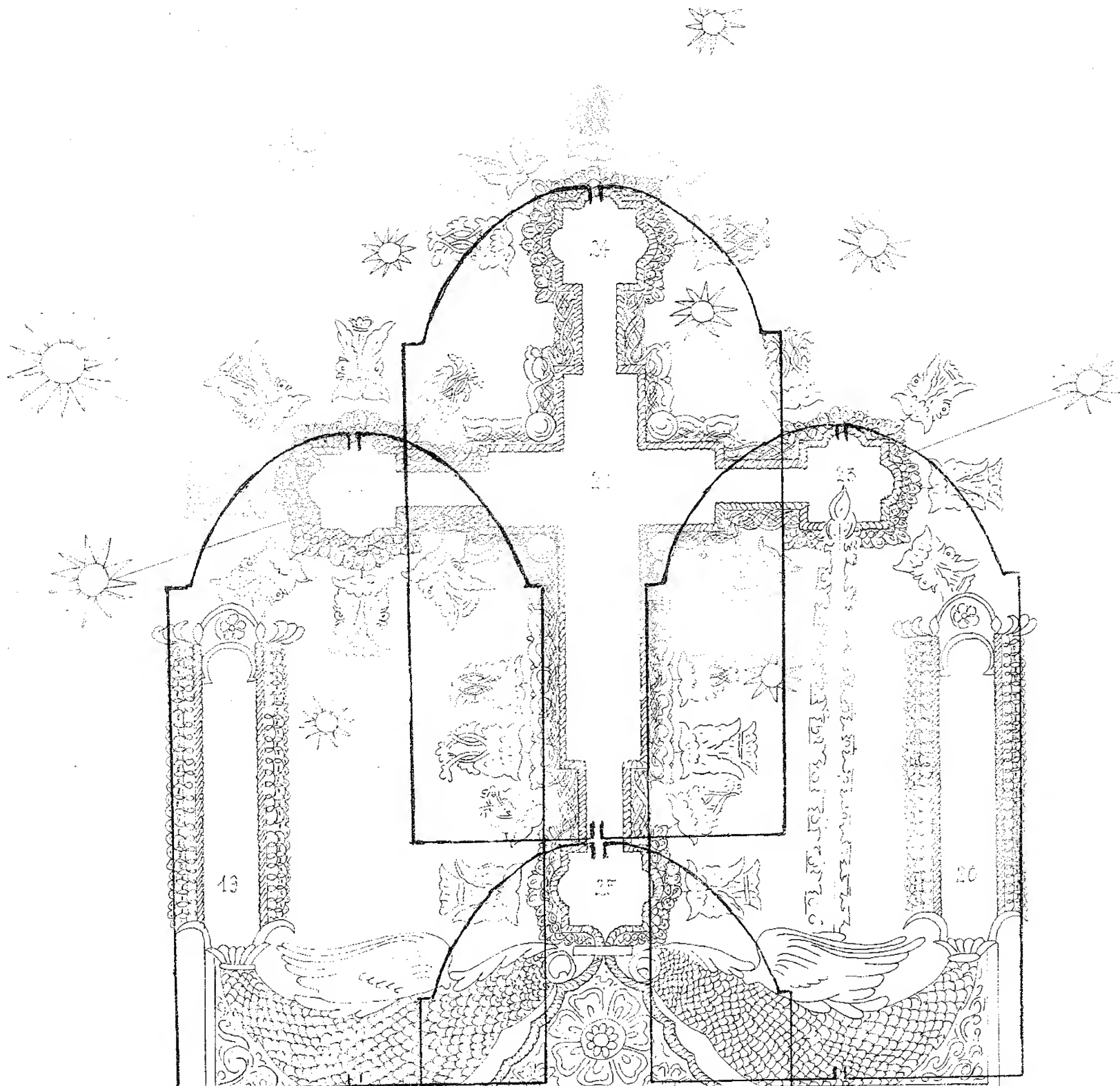
нута
оди-
сана
Ова
ости
са-
там-
раф-
спо-
ре-
као
на-
ама
ву.⁵
ног
игу-
вих
Не-
гра-

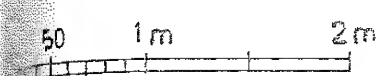
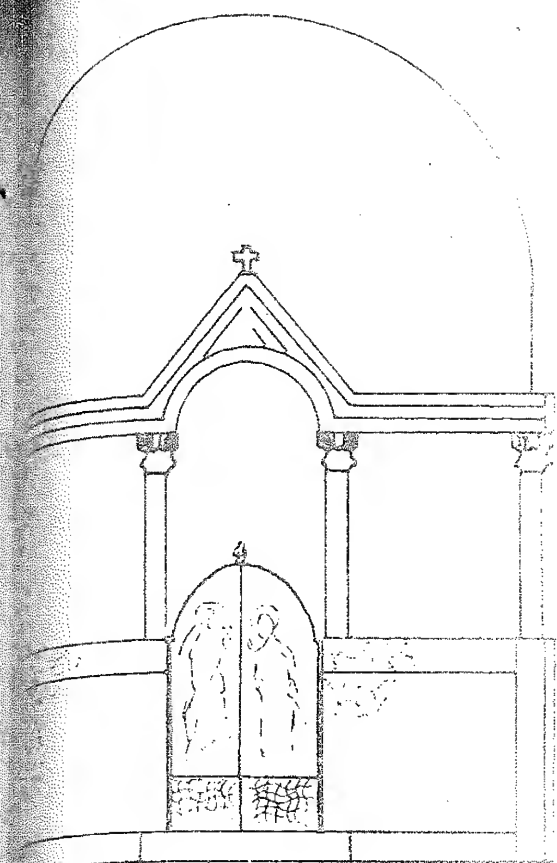
рха
Ре-
рне
вић
Би-
Бео-



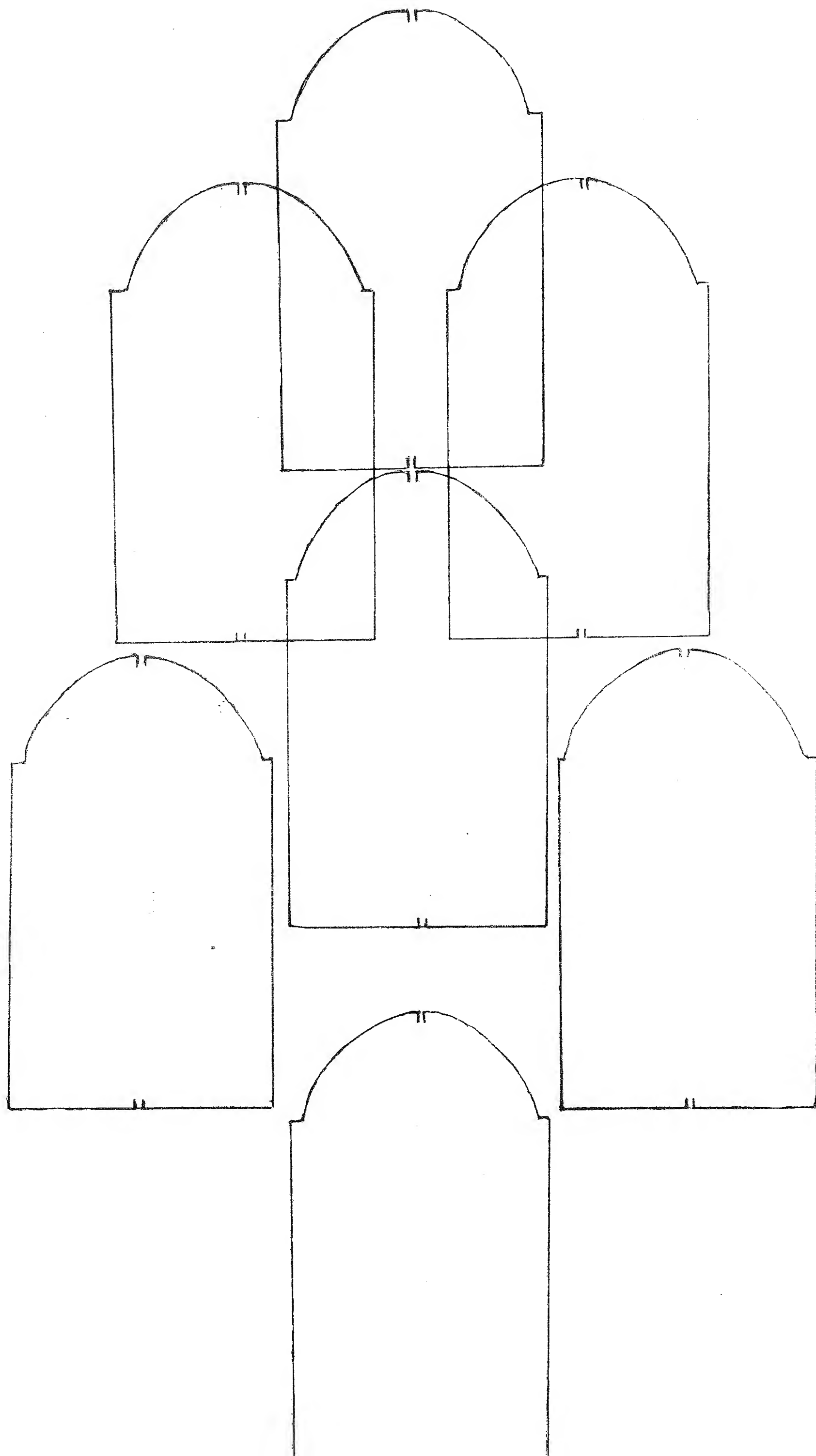
50 1m 2m

ртеж 26. Реконструкција
аменог иконостаса цркве
в. Петра у Бијелом Пољу
према арх. Ј. Нешковићу)
и уртаним дзерима из
Подврха.

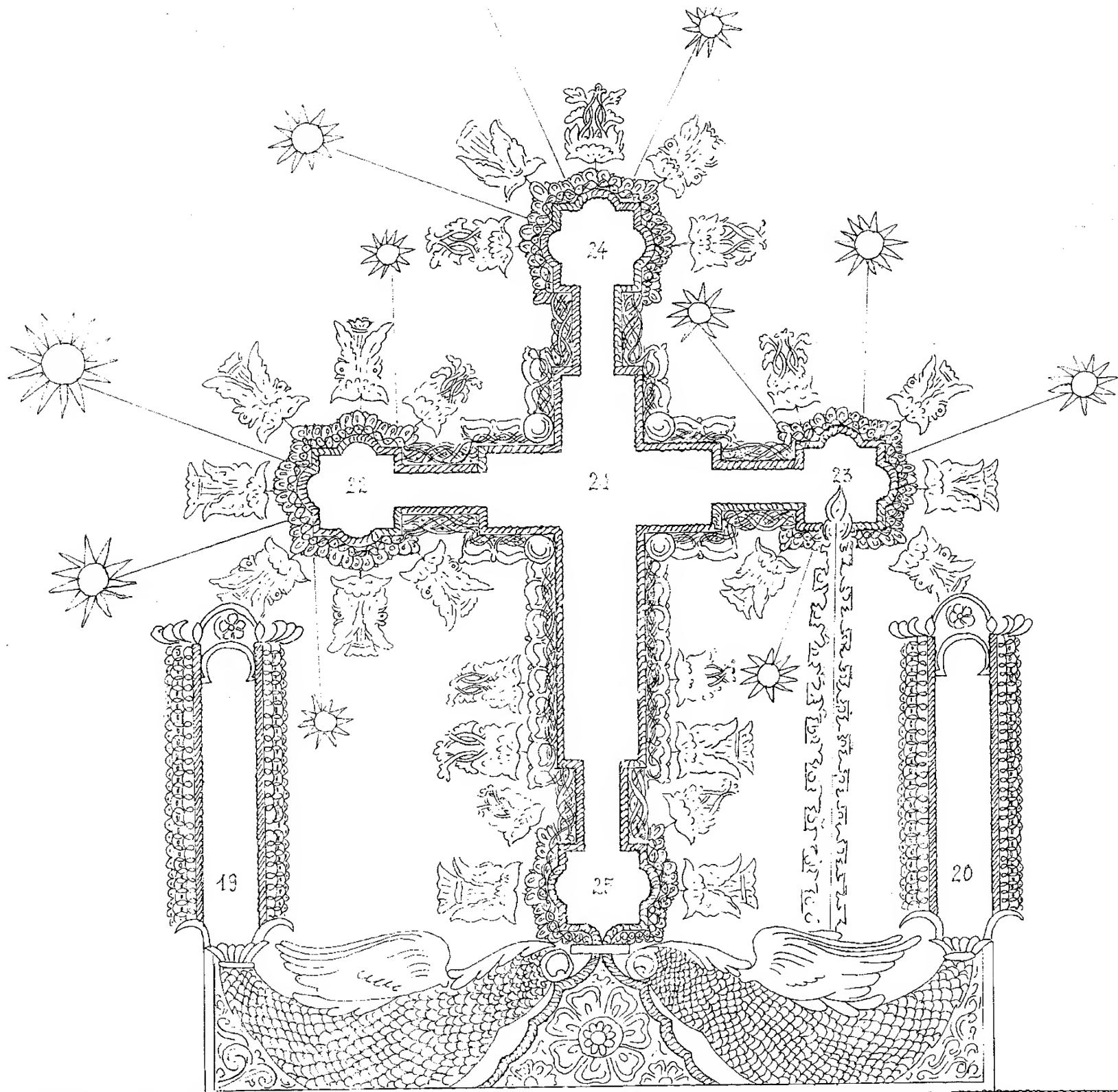
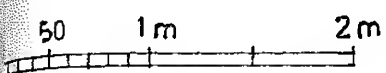
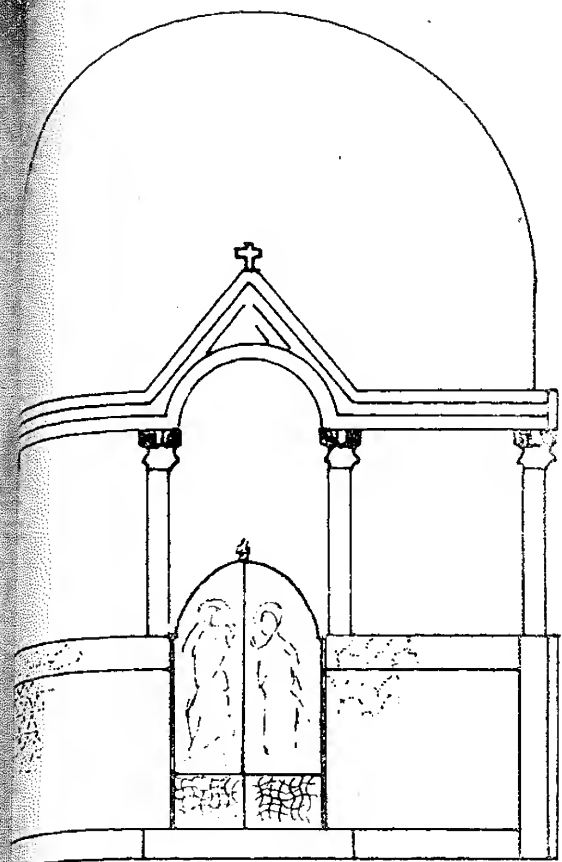




Ртеж 26. Реконструкција
аменог иконостаса цркве
Петра у Бијелом Пољу
према арх. Ј. Нешковићу)
и уртаним дзерима из
Подврха.



2. цртеж 2а. Цртеж
иконостаса у Подврху
пројекцијом дзери као



ди и пописа јеромонах игуман Стефан 1665. трудом и платом Деспине Пеичинове из Ђићића, ... : сан камеръ | съгради и пописа | ермонахъ игоѡ | менъ . стефа | нь . в . з . р . о . г . || трѡздомъ | и платою дес | пине пеичино | ве ис ѡићића | въ д прост | и . : (сл.1)⁶

Иконостас цркве св. Николе у Подврху изграђен је као једна целина и изванредно се уклапа у декоративно решење унутрашњости цркве, чинећи њен најлепши украс (цртеж сл. 2а).

Над мирним површинама доњих партија где двери и престоње иконе са широко сликаним ликовима светитеља на златној подлози делују као база, преко чипкасто оперваженог Недреманог ока изнад царских двери, филигрански обрађене архитравне плоче — темплоне са Деизисном композицијом и апостолима у аркадама, развија се, у постепеној градацији богатства орнамената ванредно леп крст, који са бочним иконама стоји на две аждаје и својим китњастим дуборезом чини раскошан завршетак иконостаса.

Већ смо указали на то да се градитељ иконостаса у Подврху при његовом пројектовању као и распореду дубореза и иконописа користио у многоме решењима морачког иконостаса, док елементи резбе понављају украс са иконе св. Саве и Стефана Немање у Морачи.⁷ Тако, остављајући необрађене приземне партије, он понавља и изглед доњег дела морачког иконостаса где се налазе старе камене парапетне плоче.

Иконостас из Подврха састављен је из четири дела: царских двери, престоних икона са Недреманим оком изнад царских двери, Деизса са апостолима и Распећа.

Царске двери, врло велике, $130 \times 75 \times \pm 3$ см., сликане темпером на дасци, изванредно добро очуване, које је приложио монах Атанасије, како бележи запис на њима не наводећи годину њиховог настанка, чине засебну уметничку целину (сл. 1.). При дну левог крила двери, испод фигуре арханђела Гаврила је запис у два реда црним словима са почетним црвеним: сѣ двѣри приложї монах аѡанасїе въ да га поменет въ црствї невенемъ.

На читавој површини двери, попут старијих примера, насликана је сцена Благовести (блгоуѡщенїе || вѣѣ). Крупне стојеће фигуре арханђела Гаврила (архангѣл гавриѣл) са леве стране и Богородице (мр . ѡѣ) са десне, окренуте једна према другој, сликане на златној позадини, испуњавају цела крила двери које немају никаквог дуборезног украса. Сликара је стављајући арханђела и Богородицу у сасвим предњи план, изоставио архитектуру и тиме још више истакао њихове лепо обликоване фигуре, које се јасно издвајају са златног фона двери оивичених врло дискретно плитким избоченим рамом из истог дрвета (ширине 2 см). Двоструки, у круг укомпоновани дуборезни крст је причвршћен на врху лука левог крила. Преклопа нема, крила се средњом ивицом додирују, док су при дну двери два правоугаона поља — као сокл испод фигура, украшена сликаним преплетним орнаментом црвене, црне и окер боје.

Ореоли арханђела и Богородице украшени су угравираним орнаментом стилизоване палмете.

Арханђел Гаврило је у цинобер хитону оперваженом златом са по две ресе повремено, злат-

ним перибрахеоном, у плавом химатиону. Он има мрка крила чија су пера извучена црвеним и шрафирана златним. Доња пера су ружичаста. У смеђој коси има плаву траку. Обућа је мрка и црна, златом шрафирана. Под је зелен. Жезло је жуто.

Богородица је у плавој хаљини, окер око-вратника оперваженог и шрафираног златом, цинобер ципелама и пурпурно мрком мафориону необичне нијансе, украшеном звездастим орнаментом на челу и раменима, оивиченим златом са по две три ресице на размацима. Драперија мафориона је при дну украшена златном бордуrom, изведеном у виду криптограма. Тамно плава грчка капа шрафирана златом види се испод мафориона. Скалом тонова који иду од окера до скоро црних нијанси, моделиран је мафорион одражавајући пластичност облика тела. Богородица има десну руку подигнуту обавијену драперијом тако да се види само шака дугих прстију, а у левој опуштеној низ тело руци, држи вретено са црвеном вуницом. Она стоји на љубичастом супеданеуму испред тамно окер престола шрафираног златом и украшеног стубићима од слоноваче, у прорезу предње странице, са љубичастим седиштем на коме је цинобер јастук.

Инкарнати су обрађени светлијом нијансом маслинастог окера, преко кога су бледо руменим окером врло уједначено, са једва понеким белим акцентом сликана осветљена поља лица наглашено овалног облика, веома мирна и пластично изведена, са изразитим великим тамним очима. Усне су јарко црвене.

Моделовање инкарната као и тешких драперија одеће изведено је широким, сигурним потезима у смењивању светлог и тамног. Пробрани ставови и покрети ових снажних волуминозних фигура не ремете достојанствени мир који зрачи из представљених личности арханђела Гаврила и Богородице.

Голуб, мали, бели, са црвеним кругом нимба, који слеће из плавог сегмента неба према Богородици, изванредно је суптилно насликан. Сигнатуре су изведене цинобером.

Ред престоних икона (цртеж 2а — 1, 2, 3 и 4.) слабије је очуван. После чишћења чађи која је прекривала ликове на овим иконама, показало се да је бојени слој, особито на попрсјима престоних икона Богородице и Христа, веома оштећен. Услед топлоте при сагоревању свећа које су вековима гореле испред њих, боје, у првом реду њихови лазурни завршни наноси, испуцали су и скинули се заједно са чађи. Мада ове иконе нису сачуване у свом првобитном изгледу, сада их је ипак могуће детаљније испитати.

Престоње иконе су судећи по иконопису, величини и начину на који се уклапају у целину, настале истовремено. Све су сликане на златној подлози на дасци чија је површина издубена тако, да по ивицама остаје издигнут руб од 2 до 3 см. ширине и образује рам. Идући с лева на десно, иконе су постављене овим редом:

1. Икона са представом стојеће фигуре св. Георгија и Христа као Анђела Великог Савета који је горе у засебном пољу насликан у попрсју како благосиља, смештена је у издуженом уском простору који остаје између зида и престоње иконе Богородице ($75 \times 23 \times 3$ см). Светитељ са би-серним венцем на глави, у десној руци држи усправљен исукан мач с плавим балчаком, а у левој мрке корице на којима је златни орнамент и црвена трака. Одевен је у зелену тунику, светло ружичасте чакшире, мрки оклоп на коме су плаве металне апликације. Преко рамена му је преба-

6. Ibidem, стр. 361, 364, сл. 17. Овај податак односи се на израду читавог иконостаса. Нажалост у међувремену нисмо успели ништа више да сазнамо о ктиторки Деспини Пеичиновој.

7. Ibidem, стр. 362.



3. Икона апостола
Андреја
из Деизисног
чина, детаљ

чен црвени плашт. На ногама су му мрки увијачи. О левом рамену је бели штит.

Анђео Великог Савета (анђео великаго савета) изнад св. Георгија представљен је са великим смећим раширеним крилима, како благосиља са обе руке. Одевен је у црвени хитон и смећи химатион златом оперважен.

На представљеним личностима косе су мрке, а инкарнати су сликани окером са маслинастим сенкама, бледоружичастим образима, док су око очију и на другим осветљеним местима кратким белим линијама изведени акценти светлости. Обрве су извучене са три линије. Цинобером су сликане усне, а има га и на горњим капцима очију. На златном позађу, тачкастим низом са повременим украсом од три убода који образују цакнасту ивицу, назначени су ореоли. Под је зелен. Натписи цинобер.

2. Престона икона Богородице са Христом (прѣчистѣа · мѣти · вѣжита · ѿ · хѣ), $70 \times 55 \times \pm 3$ см, најслабије је очувана и сликана. Богородица је приказана до појаса с дететом на левој руци. Одевена је у пурпурни мафорион с окерном траком по рубовима украшеном златом, звездама и ресама на рамену. Испод мафориона, на глави јој је плава капа. Десни део рукава доње плаве хаљине који се види, са окер је наруквицом украшеном златом. Мали Христос је у плавом хитону и окер химатиону златом шрафираном. У левој руци му је бели увијен свитак. Инкарнати су неуједначено сачувани. Потсликани су маслинастозеленом

и потом моделирани ружичастоокерном и белом. Позадина је златна у горњој половини, зелена при дну. Натпис је цинобер.

3. Престона икона Христа Пантократора са малим попрсјима Богородице и Јована Претече, Деизис, (ѿс · хѣ · все · дрѣжителъ · мѣр · ѿ · стѣ · ѿ · прѣдѣтелъ) $70 \times 50 \times \pm 3$ см, такође је слабије очувана.

Исус Христос у допојасној представи, десном руком благосиља, левом држи књигу окер корица украшених оковом са бисерима и драгим камењем, црвеног обреза. Обучен је у љубичасти хитон са окерним перибрахионом и плави химатион.

Богородица у попрсју је у плавом хитону и љубичастом мафориону а св. Јован у ружичастом хитону и љубичастом химатиону.

Док је инкарнат Христа Сведржитеља знатно оштећен и види се да је на маслинасто подсликаној подлози моделирано светлим ружичастоокерним тоновима, рекло би се доста тврдо, сачувани ликови Богородице и св. Јована показују знатно мекшу обраду у целини. Исто тако, плава драперија химатиона Христа Сведржитеља са књигом, издваја се не само бољом очуваностју већ и неупоредиво успелијом сликарском обрадом. Позадина је у горњој половини златна доле зелена. У ореолу, велики лазурно изведен, цинобер крст, као и натписи писани цинобером.

4. Икона св. Јована Претече (сты · ѿ · прѣдѣтелъ), $70 \times 24 \times \pm 3$ см, крајња је у реду, опет упола ужа од претходне, као пандан икони св. Борба. Поред црвоточине која је потпуно уништила леву горњу ивицу иконе, љуспање боја је нарочито изражено у пределу попрсја где су и две нагоретине од којих једна иде перко лица, захватајући очи. Икона представља стојећу фигуру св. Јована Претече у полупрофилу окренутог према икони Христа. Издужена фигура св. Јована, укрштених и испружених руку према Христу у одећи од сивоплаве камиље длаке, умотана је у светлозелени огртач који пада у богатим наборима сликаним белом на осветљеним местима. Брада и коса су му мрке. Инкарнат је обраћен бледим окером са маслинастим сенкама и белим дугим линијама у борама лица и врата. Наглашеним моделовањем изражене су истакнуте јабучице испосничког лика, као и издужене танке руке веома дугих лепо сликаних прстију. На уснама је јарко црвена. Код обраде позадине на икони између златне горње површине и уобичајеног тамнозеленог тла, уметнуто је средње, црвено поље, које чини изванредан колористички утисак и топли контраст сивоплавој гами тонова и злату на овој слици. Свакако да је подстрек за овај успешни бојени акценат дао црвени плашт св. Борба, односно исто тако црвена површина на бочној икони с леве стране иконостаса.

5. Икона Недремано око (недреманое око) над царским дверима, по ликовној концепцији савсим се разликује од њих и у односу иконописа и дубореза везује се за горње партије иконостаса (сл. 1. и цртеж 2а — 5.). На издуженој површини ове иконе, тзв. „горњим дверима”, пропорције и распоред фигура вешто су прилагођени простору. Млади Христос спава отворених очију и има визију: Богородица и анђео му прилазе, предскажујући будућа страдања.

Опружена фигура младога Христа у плавом хитону и смећем, златом шрафираном химатиону, на црвеној постељи украшеној златним орнаментима, са два серафима са стране, дата је у цртежу и у боји изванредно добро. Богородица, у плавом хитону и пурпурном мафориону, стоји лево од

елом.
а при
а са
тече,
ш
вана.
лес-
окер
агим
асти
хи
чу и
стом
нат-
сли-
сто-
са-
зују
ава
са
шћу
бра-
оле
ино-
изис са
нама
стола
ра и Павла
ола
бор-
иш-
на-
две
зах-
уру
ре-
на,
у у
е у
ри-
ра-
ле-
ду-
це-
ни-
ке
је
из-
м-
е,
го-
на
пе-
ба,
ој
(о)
а-
са
са
ни
и
у.
и-
а-
м
у,
и-
у
м
д



изисни чин
ионостаса

узглавља држећи заставицу. Арханђел Гаврило прилази с друге стране, носећи у испруженим рукама, прекривеним ружичастим убрусом, крст са трновим венцем. Анђео је представљен са великим смећим крилима златом шрафираним, одевен у плави огртач и црвену обућу.

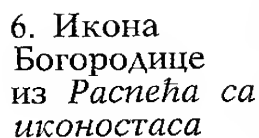
Инкарнати су потсликани маслинастим окером, преко кога је моделовано светлим окером, ружичастом и белом, која је чиста употребљена за акцентовање најосветљенијих партија лица и руку. Косе су смеће, коврца изведених тамнијим цртежом. Обе фигуре, које су као и млади Христос рађене на златном позађу, стоје на зеленом

пољу на коме је у угловима, белом бојом исписан горе наведени текст о изградњи и сликању „кемера” односно иконостаса, 1665. године.⁸

Икону Недреманог ока уоквирује, у истом дрвету лепо резан позлаћени дуборезни оквир.

8. Пре чишћења ове иконе чинило се да је она дело сликара Радула, Св. А. Сковран, Црква Св. Николе у Подврху код Бијелог поља, стр. 365. Међутим, после скидања наслага чађи и прљавштине показало се да је она знатно боља од Радулових радова. На истом месту изнето мишљење о грубље сликаним ликовима на Радуловој икони Недреманог ока у Никољцу у односу на икону из Подврха има сада још више разлога.





7. Икона
Св. Јована
из Распећа са
иконостаса

Иконе Деизиса, односно Деизисног чина, изванредно добро очуваног сл. 2, 3, 4 и 5, пртеж 2а — 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 и 18.), насликане су у низу од 13 поља, издељених колонетама и засведених аркадама тако да образују неку врсту ниша, дајући слици темплона чврсту структуру и свечан изглед. Централна пространа ниша двоstrуко је шири од осталих а наглашена је и већом висином (сл. 5, пртеж 2а — 12.). У њој је представљена сама Деизисна композиција, скраћена верзија Другог Христовог доласка (ἱ̅ς̅ · χ̅ρ̅ι̅ · μϱ̅ · θ̅ν̅ · ιω̅) Христос Пантократор, у љубичастом хитону са златним перибрахионом и у плавом химатиону, светлих, скоро белих набора, оперваженом златом, насликан је како седи на окер престолу, украшеном редом колонета од слоноваче у прорезу предње стране, са плавим седиштем на коме је

Лево и десно од централне иконе Деизиса, насликано је дванаест апостола како седе на пла-
вим мермерним седиштима окер клупа са насло-
нима украшеним резбом, нешто ниже поставље-
ним од Христовог престола. Плави супеданеуми
окерних ивица постављени су испред свих седиш-
та. Апостоли су приказани овим редом: 6. Апостол
Филип (· филиппъ аѿль) млад голобрад, пред-
стављен је како седи окренут у десно, у зеленом
хитону и светлоружичастом химатиону, који се
прелива на осветљеним местима у бело, прекрш-
тених ногу и руку у којима на крилу држи бели
увијен свитак. 7. Апостол Вартоломеј (· вѣртоломен
аѿль), је црнокос, кратке браде, седи окренут
у десно, обема рукама држећи увијен свитак ос-
лоњен на колено леве ноге. Одевен је у цинобер
хитон са златним перибрахионом и плави хима-
тион. 8. Апостол Андреј (· андреи · аѿль), сл. 3, пред-
стављен је како седи окренут у лево, десне руке
савијене на прсима а у левој држи увијен свитак
којим се ослања на колено. Он је стар седи чо-
век, немирних сивкастих власи и коврцаве браде,
одевен у азурноплави хитон и ружичасти хима-
тион који се прелива у бело на осветљеним набо-
рима. 9. Јеванђелиста Марко (· марко еѿгѿистъ),
црнокос, просед, седи окренут у десно. Обучен је
у цинобер хитон са златним перибрахионом и
азурно плави химатион. На крилу држи књигу
корица украшених бисерима и драгим камењем,
црвеног обреза. 10. Јеванђелиста Јован (· ѿвѿннъ
еѿгѿистъ), представљен је како седи окренут
у десно, држећи на левом колону затворену књигу
украшених корица као и на претходној слици,
док десном руком умотаном до шакe у огртач,
благосиља. Он је стар седе косе и браде у цино-
бер хитону и зеленом химатиону са белим освет-
љеним партијама. 11. Апостол Петар (· пѣтаръ аѿль),
сл. 5, коврцасте седе косе и браде, седи окренут
у десно, према Христу Пантократору. Десном ру-
ком благосиља, а левом опруженом придржава
о колено ослоњен увијен ротулус. Одевен је у
азурноплави хитон са окер перибрахионом и
окер химатион, богато драпиран као и хитон, са
белим пресијавањем материје на осветљеним ме-
стима. 13. Апостол Павле (· апсѿль · пѣвѿль), сл. 5,
црномањаст, проседе косе и браде. Седи окренут
у лево, држећи десном руком покрај себе затво-
рену књигу, окер корица украшених драгим ка-
мењем и бисерима, црвеног обреза, а леву умот-
тану у огртач до шакe испружио је према Христу.
Одевен је у зелени хитон и тамно љубичасти хи-
матион. 14. Јеванђелиста Матеј (· мѿѿен еѿгѿистъ),
сед, коврцасте косе и браде, представљен је како
седи окренут у лево, десне подигнуте испружене
руке, обнажене скоро до лакта, док левом на кри-
лу придржава затворену књигу корица украше-
них као на претходној икони. Он је у јарко црве-
ном хитону, који се на осветљеним местима пре-
лива у светлоплаво, са окер перибрахионом,

шпифираним златом и зеленоплавом богато драпираном химатиону. 15. Јеванђелиста Лука (лоска еџанџт), такође представљен како седи окренут у лево, десном руком придржава затворену књигу украшених корица, на десном колену а леву, умотану у огртач је испружио према Христу. Црномањаст је са тонзуром, обучен у азурно плави хитон видљив само доњом ивицом испод светлоружичастог химатиона са белим преливима. 16. Апостол Симон (симон аџл), седе коврцасте косе и браде, насликан је у живом покрету, руку и ногу окренутих у лево а главе у десно. Обучен је у јаркоцрвени хитон са златним перибрахионом и зеленоплавим химатион. На крилу држи смотан ротулус. 17. Апостол Јаков (јакон аџл), млад црне косе и браде, десном руком благосиља а у левој држи смотан ротулус. Насликан је у плавозеленом хитону и цинобер химатиону који скоро потпуно обавија његову фигуру, фронтално постављеног торза а ногу окренутих у лево. 18. Апостол Тома (тома аџл), последњи у низу, насликан је како седи окренут у лево, доле испружене десне руке док у левој држи увијен свитак. Одевен је у окер хитон и зеленоплавим химатион који се у осветљеним партијама набора прелива у бело.

Инкарнати су потсликани маслинастом, преко које је моделовано окером, ружичастом и белом. Црвена је употребљена на уснама, цртежу носа и горњих капака. Најосветљенија места прекривена су белим паралелним линијама. Контуре лица изведене су мрким и црним цртежом. Мрки цртеж употребљаван је некад и за наглашавање главних контура светлих драперија у завршној фази рада, док је основни оријентациони цртеж угравиран у гипсану препарацију. На златном позађу сигнатуре су исписане лазурним цинобером.

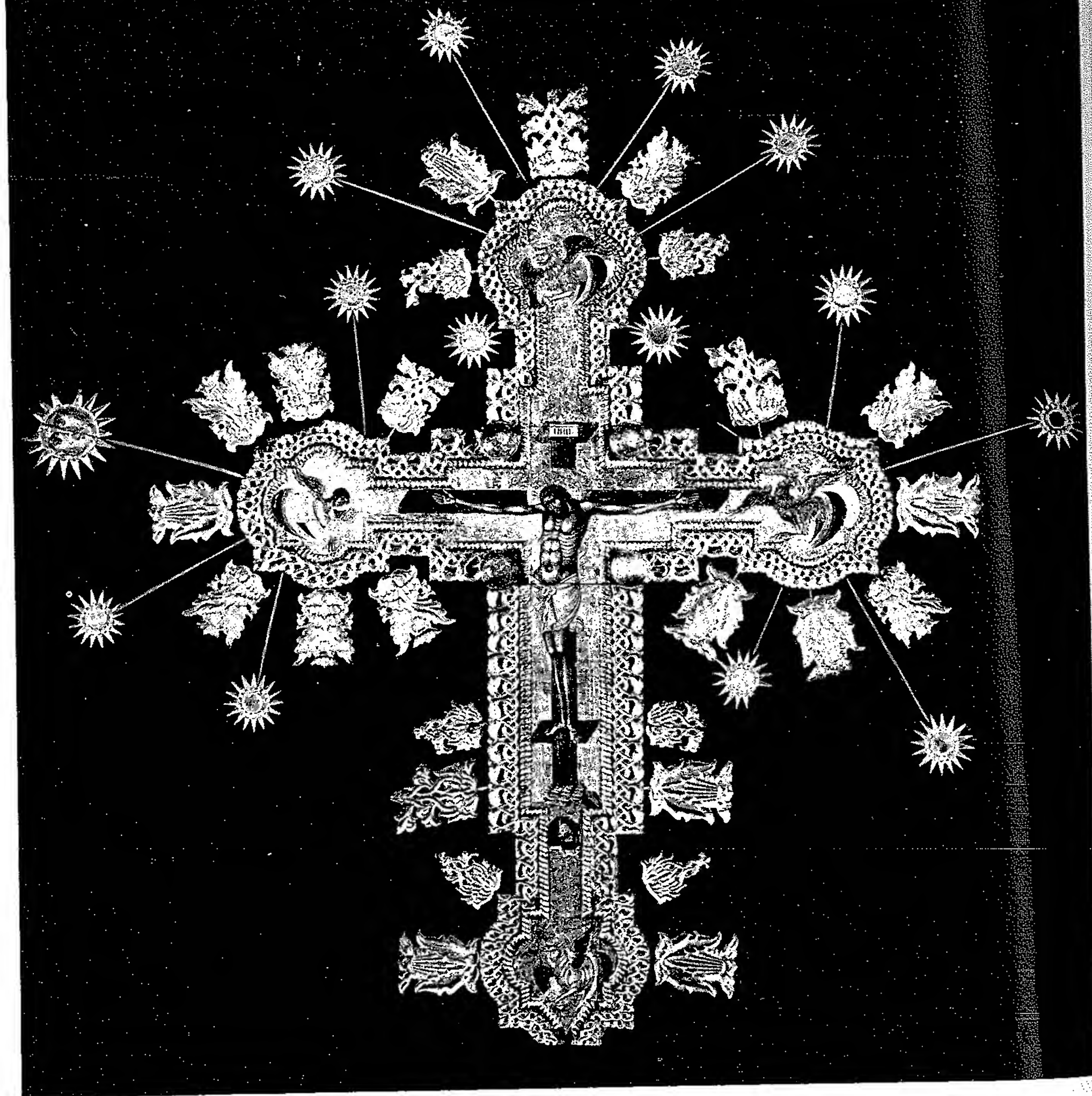
Фигуре светитеља представљених у Деизисном чину имају биране ставове и покрете који се не понављају, већ стварају посебно жив ритам целине. Разноликост покрета, као и боја насликаних драперија, неосетно се утапа у ненаметљиву композициону симетрију, доследно спроведену попут сазвучја логичних хармонских вредности, којима доминира централна фигура Христа Страшног судије. Иста хармонија прожима уметников начин сликања: цртеж је потчињен пластичном облику, боја је усаглашена са светлошћу, све је простудирано и у сваком потезу четке присутно је велико мајсторско искуство.

Деизисна плоча изведена је са много смисла за компоновање дубореза и иконописа. Иконе су смештене под везаним аркадама, украшеним двоштруком ниском перла, које почивају на тордираним колонетама са наглашеним једнако обрађеним базама и капиталима. У лучном простору изнад фигура апостола налази се по једна полулопта, на коју је постављен стилизован цвет. Фриз светитеља у аркадама лежи на богато изрезбареној плочи чији дуборез показује префињен укус мајстора. Флорални мотив, који украшава плочу, резан је врло меко и скоро понавља решење орнамента на пиластрима велике иконе св. Саве и Симеона Немање у манастиру Морачи. Као и на морачкој икони, велики дупли цвет се у одређеном ритму понавља на плочи у Подврху где је дат прозрачније и делује знатно китњастеје као и његови пупољци и листови чије вреже су симетрично спојене и смењују се у наизменичном смеру између великих цветова. Након чишћења иконостаса, показало се да су велики дупли цветови и латице пупољака обојени — плави, којом



бојом су превучене сасвим лазурно преко злата и базе капитела, као и перласте аркаде и простор између њих, да би се још више истакли златни флорални мотиви, који се прилагођавајући се површини понављају у више варијаната. Преплетни орнамент, исти као на Недреманом оку, завршава темплон над аркадама, само му је овде, ради сликовитости и истицања пластичности, база испуњена црвеном бојом. Тордирана трака завршава горњу и доњу ивицу ове плоче.

Велико Распеће, са иконама Богородице и св. Јована, чини завршни, најраскошнији део ове јединствене целине (сл. 6, 7, 8 и 9 — цртеж 2а — 19, 20, 21, 22, 23, 24. и 25.). Неки елементи дрворезне орнаментике се у обогаћенијем виду понављају на крсту. Тако простор између конфронтираних аждаја испуњава велика розета, која представља увећан дупли цвет са архитравне плоче, а око ње је слободније распоређен врежаст орнамент са пупољцима. Над стилизованим, благо извијеним крилима аждаја изванредно резаним, диже се богато изрезбарен крст, док иконе Богородице и св. Јована стоје на њиховим реповима. Кракови дубо-



ом. Ма-
о спуш-
ом и бе-
у, сиво-
тим ка-
аса из
гов гра-
потвр-
с изгра-
еговом
е је са-
омаћег
аде од
тарије,
води на
цркви
су у
кве, по-
оњене,
ељ ико-
о нову
витког
кључу-
ека вр-
у маса.
ери ра-
Пољу,
аралеле
е су ис-
основу
е групе:
трије и
конама
кирају,
могуће
ог мај-
сликар
а вели-
налази
ремено
ма, Де-
велико
ована у
ру, на
и низа
Козму,
ченика
е једва
тајним
мање у
у дела
сати —
иконе
у црк-
е у Па-
астиру
а пред-
, кнеза
е једне,
руисани
лом По-
ом једне
ије. Ви-
cf. Јован
Петра у
уре, књ.
Деизиса

и Успења Богородице с друге стране, настале четрдесетих година XVII века, минијатуре Псалтира из 1643. године¹² и велика икона св. Саве и Симеона Немање са сценама житија из Мораче, настала 1645. године и једина сигнирана — иконостас у Подврху је Козмино најзрелије дело које је остварио у зениту свог уметничког стваралаштва. Упооређујући иконопис и дуборез из Подврха са Козминим најпознатијим делом — иконом св. Саве и Немање из Мораче, види се колико је за две деценије које деле ова дела, мајстор оплеменио свој цртеж и палету, као и дуборез, доводећи их до савршенства. Даља истраживања свакако ће увећати каталог дела кир Козме, који је као многи велики сликари дуго живео.

Плодан и свестран уметник, Козма се попут великих ренесансних мајстора огледао у зидном сликарству, икони, минијатури и дрворезбарству а судећи по архитектоници иконостаса и великих бочних олтара-икона које први уводи у наш црквени украс, као и сликаним представама архитектуре на његовим фрескама и иконама у Морачи

12. Р. Љубинковић, Мајстори српског сликарства. Наше старине, IV, Сарајево, 1957, 199. В. Ј. Бурић, У потрази а делом сликара Андреја Раичевића, Старине Црне Горе, I, Цетиње 1963, 24.

оствареним са изванредним познавањем перспективе¹³ наш мајстор је и о градитељству био добро обавештен. Козмин начин сликања које одликује чиста и одабрана палета, сигуран и вешт цртеж чија се лепота огледа у сликању покрета руку, фигура, драперија, брижљиво моделовање облика уз пастозан нанос боја, открива да се мајстор Козма формирао на најбољим традицијама српског сликарства XIV века будући истовремено савршено обавештен о савременим уметничким достигнућима критског сликарства, са којим је имао прилике да се упозна преко дела Георгија Митрофановића, свог претходника и можда учитеља, као и оних која је могао видети на Светој Гори где је свакако боравио.

Сарадња са Радулом у Подврху показује да му је овај био непосредни ученик и одани следбеник и разјашњава због чега је Радулово стварање у младости из времена заједничког рада са мајстор Козмом неупоредиво боље од његових каснијих дела.

Аника Сковран

13. А. Стојаковић, Ктиторски модели Мораче, Стари-нар н. с. XV—XVI, Београд 1964—1965, 95—110.

L'ICONOSTASE DE L'ÉGLISE DE ST. NICOLAS À PODVRH ET MAÎTRE COSME

Lorsque, lors des préparatifs pour l'exposition «L'art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours» ouverte à Paris en 1971, l'on procéda au nettoyage de l'iconostase de Podvrh et de ses icônes, l'on constata que sa peinture, libérée du voile de suie, avait gardé toute la fraîcheur de son coloris et se rangeait parmi les chefs-d'oeuvres de l'ancien art serbe, digne de la beauté de son cadre en bois doré, sculpté en relief, dont l'auteur de cet article a parlé, il y a 15 ans, lors de sa découverte de cette église qui était restée tout à fait inconnue et avait été construite en 1606, et ornée de fresques en 1613/1614, par la main de Pop Strahinja, peintre et prêtre.

L'iconostase, élevé du temps de l'igoumène Stéphane, en 1665, d'après l'inscription dédicative se trouvant sur l'icône «L'oeil Vigilant», est un don de la Despina Peđinova de Cicići. C'est un bel exemple de composition homogène et de travail en bois à dorure du XVIIe siècle (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. et 8.). Il s'encadre dans le programme décoratif de l'intérieur de l'église et forme son plus beau décor. Son projet architectural rappelle, à beaucoup d'égards l'iconostase de Morača, tandis que les éléments de bois sculpté répètent l'ornementation de la grande icône de St Sava et Stéphane Némania à Morača.

L'iconostase de Podvrh est constitué de quatre parties: la Porte Royale, les icônes principales avec l'Oeil Vigilant au-dessus de la Porte Royale, du Grand Déisis (avec les icônes des apôtres) et de la Crucifixion.

La Porte Royale, offerte par le moine Atanasije, comme nous le dit une inscription qui s'y trouve et qui ne mentionne pas la date de son création, forme un ensemble artistique séparé. Semblable en ceci aux oeuvres plus anciennes, elle porte sur toute sa superficie la composition de l'Annonciation (fig. 1.). Les personnages en pied de l'Archange Gabriel et de la Vierge à volume accentué sont exécutés en larges touches marquant le modelé de la carnation et des lourdes draperies par une alternance des clairs et des obscurs. La Porte Royale est l'oeuvre d'un maître du pays inconnu, le bois de son cadre n'est pas orné et, au point de vue pictural, elle diffère tout à fait des autres parties de l'iconostase, ce qui fait présumer, vu l'harmonie de tout l'ensemble, qu'elle existait déjà au moment de l'exécution de l'iconostase. Probablement elle été apportée au monastère pour être mise en sécurité, comme c'est le cas de l'Evangélaire de Divoša, si bien que l'architecte de l'iconostase de Podvrh put s'en servir comme élément de base (modul) pour l'insérer dans un nouvel ensemble harmonieux. L'auteur suppose qu'elle provient de l'église de St. Pierre de Bijelo Polje. (dessin 2a, 2b)

Les grandes icônes de la Vierge Odygitrie et du Christ Pantocrator, flanquées des icônes étroites de St. Georges et de Jean le Précurseur, ont leur couche de peinture endommagée par la chaleur des cierges qui, pendant des siècles brûlaient devant elles. On peut cependant supposer qu'elles ont été exécutées en majorité par le peintre Radul, élève de l'artiste principal qui a apposé sa signature en cryptogramme sur la grande icône de St Nicolas relatant aussi la

vie du Saint, qui se trouve dans l'église sans faire partie de l'iconostase, mais qui a été peinte en même temps que lui, en 1665.

L'auteur estime d'après leurs caractéristiques de style que les icônes de l'Oeil Vigilant au-dessus de la Porte Royale, la composition du Déisis avec les douze apôtres et la grande Crucifixion avec les icônes de la Vierge et de St. Jean dans leur riche cadre en bois sculpté et doré, daivent être attribuées à Maître Cosme qui, contrairement à son disciple, n'avait pas l'habitude de signer ses oeuvres et dont le nom n'a été déchiffré qu'à grand peine d'après une signature en cryptogramme apposée sur la grande icône de St. Sava et St. Siméon-Némania du monastère de Morača datant de 1645. Dans l'ensemble des oeuvres qui peuvent être attribuées à Maître Cosme avec certitude, soit les fresques du narthex du monastère de Piva (1626), les icônes de l'iconostase du même monastère (1638/39), les fresques de l'église de St. Nicolas du monastère de Morača (1639) celles du paraklys de l'église St. Stéphane du même monastère (1642), de même que l'icône à deux faces du monastère de Morača représentant St. Sava de Serbie, St. Siméon Némania, le prince Stéphane et Cyrille le Philosophe sur l'une des faces et sur l'autre la Dormition de la Vierge datant des années quarante du XVIIe siècle, les miniatures du psautier de 1643 de même que son unique icône signée à savoir la grande icône de St. Sava et de Siméon Némania, avec des scènes de la vie des saints, provenant du monastère de Morača, — l'iconostase de Podvrh semble être l'oeuvre dans laquelle Cosme a montré le plus de maturité, c'est son chef-d'oeuvre.

Maître Cosme, artiste fécond aux talents multiples, a pratiqué bien des disciplines: peinture murale, iconographie, enluminure, sculpture et gravure sur bois, et, à en juger d'après l'architecture de l'iconostase et les grandes rétables latéraux qu'il est le premier à introduire dans la décoration de nos églises, comme aussi d'après l'architecture peinte réalisée avec une parfaite maîtrise de la perspective, notre Maître n'ignorait pas non plus les lois de la construction. Sa peinture se distingue par une palette pure et choisie, un dessin ferme et habile dont la beauté se voit dans l'exécution des gestes des mains, de la figure, des draperies, le modelé soigné des formes, la qualité pastreuse de son coup de pinceau, d'où l'on voit que Maître Cosme a été formé à bone école, restée fidèle aux meilleures traditions de la peinture serbe du XVe siècle, et qu'il était en même temps parfaitement au courant des oeuvres d'art crétoises contemporaines, qu'il avait pu connaître par l'intermédiaire de celles de Georges Mitrphanović, son prédécesseur et peut être son maître et celles qu'il put voir au Mont Athos où il séjourna très probablement.

La collaboration de Maître Cosme avec Radul à Podvrh, nous fait voir que ce dernier était son élève et son disciple fidèle, ce qui nous explique pourquoi les oeuvres de jeunesse de Radul, au moment de sa collaboration avec Maître Cosme sont tellement au-dessus de celles qu'il réalisa plus tard.

Anika Skovran.

Две италокритске иконе Успенске цркве у Новом Саду

У нашем историјско-уметничком проучавању ове врсте икона под називом критске и италокритске, за које се сматра и мисли на први поглед као о нечему довољно одређеном и дефинитивно окарактерисаном, препоручује се обазривост после истраживања извесних изразитих научника¹ или опрезних проучавалаца². То се налаже и намеће како у погледу тема, типа, тако исто и у стилском проучавању, техничком испитивању и уметничком разлагању, као и у праћењу њихове историје по-

1. Икона богородице са Христом.
Успенска црква у Новом Саду, XVIII век.



станка, територијалног порекла и распрострањења.

Б. Мазалић у погледу њихове распрострањености на нашој садањој територији ставља извесна ограничења, само на широки појас нашега Приморја, док су у дубини балканској ретке, а на панонском подручју, у Војводини, их је врло мало³. И заиста су малобројне на земљишту Војводине. Уколико ми је познато, ако изузмемо крушедолски Деисис са апостолима, за који се тврди да је творевина мајстора критске школе или чак и италокритске⁴, има свега утврђено три: једна Богородица мањег формата у Народном музеју у Зрењанину и ове две у Успенској цркви у Новом Саду. За неколико икона по разним збиркама и црквеним објектима није осведочено да су ове врсте, нпр. икона Богородице умиљенија из 1683. године Фрањевачког самостана у Бачу, и др.

Будући да су италокритске иконе у Војводини права реткост, вреди поклонити пажњу овим двома у новосадској Успенској цркви. Оне су по свим особинама изразито и несумњиво италокритске. Пре свега по уобичајеном формату и типизираној величини код репрезентативних представа омиљених типова Богородица за велике и богате трговачке, занатлијске и поседничке домове. Затим, на дрвеној су подлози, једна је са платном кашираним на дасци, такође карактеристичним за ове радионице под утицајем италијанских традиција од XIII века.⁵ По темама су такође из уобичајеног италокритског репертоара: Елеуса — Умиљеније, Богородица страсна, Амолитос — Непорочна, Млекопитатељница — разних варијаната и комбинација. По техници — рађене су темпера бојама. Основа или позадина им је златна. Очувале су све знаке православне, византијске иконографије, духовност, али су добиле оплемењенији цртеж, изглед и правилније и природније анатомске облике под утицајем италијанског предренесансног и ренесансног сликарства. Перспектива је остала стара и моделовање драперија плошно, изведено црним линијама или златним шрафиро-

¹ Светозар Радојчић, Српске иконе од XII века до 1459 године, Београд 1960, стр. 14, где говорећи о копији Богородице хиландарске из XIV века, истиче оригинал као најстарији потпуно формиран примерак Богородице Страсне који се још увек приписује „италокритској“ школи.

² Б. Мазалић, Критска школа и њезини примерци у Сарајеву, Гласник Земаљског музеја у Б. и Х. Сарајево 1937, св. II, стр. 55.

³ Исто, стр. 65.

⁴ Др Л. Мирковић, Деисис крушедолског иконостаса, Старинар, Београд 1955, стр. 94—104.

⁵ Б. Мазалић, Старински материјал старих иконописаца који су радили у Сарајеву и начин како су га употребљавали, Гласник Земаљског музеја, Сарајево 1934, стр. 126. Таквих примера има неколико у збирци италокритских икона Црквеног музеја Старе српске цркве у Сарајеву. Л. Мирковић, Старине старе цркве у Сарајеву, Споменик СКА LXXXIII, Београд 1936, стр. 7, бр. 21; стр. 9, бр. 28 и стр. 14, бр. 47 и 49.



2. Икона Богородице Елеусе,
Успенска црква у Новом Саду.

њем на скоро монохромој одећи старога кроја. На откривеним деловима тела — код инкарната има новине и разлике, али су извођене шаблонски, занатски утврђено, но ипак карактеристично: на смеђој подлози светли делови иду у ружичасто⁶, а сенке су нагле, тврде, одсечене, скоро рустифициране, али им се не може оспорити топлина и популарна допадљивост.

Ове иконе у Успенској цркви Новог Сада нису случајно доспеле у тај храм. Вероватно су му приложене пошто је посвећен Богородици, док су патрони других новосадских цркава разни светитељи: св. Георгије, Никола, Три јерарха и св. Јован Претеча. Нису искључене ни друге побуде и разлози, као припадност тој парохији, заветовање и заштита Богородице, изумирање породице или нешто слично. Иконе су свакако красиле богате или имућније домове придошлих насељеника приликом настањивања Петроварадинског Шанца крајем XVII и почетком XVIII века, или у доба сеобе у првој половини XVIII столећа, 1737—1739, када су се ту највећим делом населиле избеглице из Београда. Иконе су по свој прилици набављене давно трговачким путем из Млетака, Трста или посредством далматинских градова, ко зна преко каквих и чијих руку и које су их занатске и трговачке придошле породице пренеле у Београд или које друго место. То би могао бити њихов историјски пут до Новог Сада према познатим општим чињеницама. Када су пак припале Успенском новосадском храму, о томе се до сада није нашло података. Што је најгоре, многобројни црквени тефтери и разни протоколи највећим делом су уништени у време бомбардовања Новог Сада у народним по-

⁶ Б. Мазалић, Старински материјал старих иконописаца... стр. 66.

кретима зв. мађарска буна 1848, управо 1849. Тада су и обе ове иконе и јужне двери на иконостасу оштећене и изубијане кундацима или сабљама, јер се по предању сигурно зна да је војска била у Успенској цркви. Према томе, ове су се иконе пре и у време буне налазиле у цркви. Али кад су јој приложене, може се донекле и приближно одговорити по једином преосталом старом црквеном протоколу — Тефтеру црквеном „устројеном от лета 767, марта 22“ приликом подизања и грађења садашњег Успенског храма па све до 1772. То је рачунска књига о прилозима и расходима приликом зидања цркве, коју је установио и врло савесно водио тадањи парох новоуспенске цркве Михаил Остојић. За жаљење је што није вођена и даље од 1772, јер се зна да се црква и после дорађивала и украшавала. Чак је и сам парох М. Остојић о свом трошку патосао цркву ружичастим мермером 1774, како је урезано на плочи испред иконостаса, али о томе у тефтеру нема помена. Тако нам нису сачувани изричит и јасни подаци и документа: који је сликар или који су сликари живописали иконостас и зидне слике.

Подаци и материјал овога тефтера врло су добро искоришћени у монографији — „Споменица двестогодишњице св. Успенске цркве у Новом Саду 1736—1936“, такође од пароха Успенског храма Веље Миросављевића⁷. Извесним посредним подацима и наговештајима може се приближно добити или погодити жељено решење из индицираних елемената у тефтеру.

Потребно је рећи, и нагласити, да се једна од ових икона — Елеуса — налази у Богородичном престолу, а друга је сада у северној певници. Стога је за овај случај важно да се утврди када је израђен црквени мобилијар — иконостас-темпо, певнице, престоли и столови са ламберијама.

У тефтеру се на 21. листу наводи да је „за боју плаиваз, фирнаиз за врата и темпо“ дато 7 форинти и 45 новчића 9. августа 1768.

Будући да је овде очигледно реч о неком јевтином бојењу, а не о богатој и позлаћеној резбарији и разнобојним детаљима, под темплом бих подразумео у овом случају просту, привремену олтарску преграду која би послужила до израде одговарајућег репрезентативног иконостаса. На то ме наводи још један податак из тефтера на 9. листу под 23. јулом 1768: да је набављено „сто дуплих дасака ради преграде олтара“. Ако није реч о неком другом преграђивању у олтару ради зидања, једина олтарска преграда може бити привремена иконостас. Прави, садањи иконостас начињен је доцније или касније постављен, јер из натписа испред иконостаса видимо да су мермерни под и камена степеница-стопа иконостаса положени тек 1774. Дакле, неких 6 година доцније.

Васа Стајић наводи да је Марко Гавриловић (оснивач резбарске куће Марковића у Новом Саду) радио иконостас, али се не позива на извор података⁸.

На 23. листу тефтера видимо да су та разна бојадисања вршили 1769. г. два молера: Васа (можда Остојић) 30. јула позлатио јабуку за крст, а Димитрије (вероватно Јанковић) 4. августа ставио злато на крст. Може се са доста повода претпоставити да су ова два молера сликала иконо-

⁷ Објављено прво у Гласнику Историског друштва у Новом Саду, 1933, књ. VI, св. 1—2, стр. 204—215 под словом Српско-православне цркве у Новом Саду у 18 веку, и стр. 225—236, О неким свештеницима св. Успенске цркве у Новом Саду.

⁸ Васа Стајић, Новосадске биографије, III, 1938, стр. 49.



3. Икона Богородице Умиљенија,
Успенска црква у Новом Саду.

стас, зидне слике и све остало у наредним годинама, али постоје и друге сумње и нагађања.

На последњем листу тефтера су драгоцени подаци о погодби са Арсенијем пилтаором, Марковим сином, да за Успенску цркву изради певнице по својим нацртима, за 200 форината. То је записано 13. септембра 1770. У години 1771. у два маха дају се Арсенију Марковићу неке мање суме, нешто доцније и саме Марку Гавриловићу, што значи да је Марковићева радионица обавила послове заједнички. Али од свега овога најзначајније нам је да дознамо ко је израдио престоле и када, посебно Богородичин. Приписују се Марковом другом сину Аксентију, јер се њихови облици, резбарски мотиви и украси знатно разликују од Марковог иконостаса и Арсенијевих певница у поменутом храму⁹. Мени се пак чини да Богородичин престо по свему одудара и од владициног, те је то посебно и најкасније резбарско дело у овом храму, а вероватно је рад Аксентија из 1780-тих или чак и 1790-тих година. Али се код свега тога јавља једна нова чињеница.

Пре шеснаестак година запажена је икона Богородице на хору Успенске цркве и позајмљена 1955. Галерији Матице српске у Новом Саду¹⁰. Насликана је на дрвеној табли величине 80x106 см, као допојасна фигура са малим Христом на рукама. Богородица је по типу и сличности лика саввим сродна иконама бођанског иконостаса и делу престоних икона манастира Крушедола, како по техници тако и по свим стилским особинама из друге четвртине XVIII века. Мисли се да би могао бити рад сликара Јанка Халкозовића, јер се претпоставља да је он сликао већи део икона на

иконостасу (сл. 1) Успенске цркве, али то није доказано, а радио је нешто и у Алмашком храму.

Ова Богородичина икона по својим димензијама потпуно одговара у сантиметар шупљини за смештај слике на Богородичином престолу Успенске цркве. По својој величини, масивности, обради, типу Богородице Одигитрије, намена јој је за ово и овакво место, јер иконостас има своју престону икону Богородице која је потпуни стилски и обликовни пандан престолу икони Христа. Овакав примерак Богородичне иконе није низашто друго него само за престо, иначе нигде није потребна и никуда не пристаје нити лежи у овој цркви. Да јој је одређена каква друга намена, имала би своје место и свој оквир. Међутим, она је годинама тамна и запуштена стајала у сенци неугледног места. Врло је велика и несумњива вероватноћа да је првобитно и дуго време попуњавала Богородичин престо. Када је отуда извађена и њено место заузела садања италокритска Елеуса, чије су димензије нешто мање, па је углављена заједно са својим златним оквиром, не може се тачно утврдити, али претпостављам да је то могло бити почетком XIX века или у његовим првим деценијама. Пре буне је сигурно на том месту. Слутим да је могла доспети у цркву и на овако почасно место можда по изричитом захтеву и жељи богатог приложника који није уступио само иконе него даровао још нешто.

Икона Богородице Елеусе у Богородичином престолу је комбинованог типа Умиљенија и Страшне, и то у једној од варијаната. Насликана је на дрвеној плочи 64x90 см, уоквирена у дубљи, профилирани и позлаћени оквир. Основа иконе је златна, али је премазивана у намери освежења и обнове, или пак прекривена раније друкчија позадина, мада су скоро све италокритске Богородице изведене на златној основи. Богородица је пред-



4. Икона Богородице Умиљенија,
Успенска црква у Новом Саду, детаљ.

⁹ Бис. Гавриловић, Неки дрворезбарски центри у Војводини, Рад војвођанских музеја 3, Нови Сад 1954, стр. 240—241.

¹⁰ За ове податке дугујем Олги Микић, кустосу Галерије Матице српске у Новом Саду.

стављена допојасно. Лице јој је типизовано, шаблонски обојено и осенчено. Осветљени делови су изведени ружичастом и сивобелом бојом, а сенке су мрке, наглог прелаза. Нос је правилан, нешто повијен, веће танке, дуге и развученог лука, осветљен је и део врата, а светлост као да пада одозго. На глави испод мафорија Богородица има грчку капу зелене боје. Оденута је у мркоцрвени мафориј са црним сенкама, оштрих набора без икаквих или финијих прелаза. Набори су преломљени, шаблонски повлачени, сирови, недоживљено занатски изведени. Мафориј је оперважен златним ширитима. Богородичина хаљина је зелена, бојена, драпирана и сенчена слично мафорију.

Христос је у зеленој хаљиници и светлом окер огртачу, све шрафирано златним шрафама. Преко рамена и леђа иду црвене траке. Богородица га држи у наручју. Прсти су јој танки, лаки, али крути, неприродни и неуверљиви. Изгледају као зглавкови или коленца на биљкама и као да су извучени једни из других. Детиња је глава мрка, косица затворенокестењаста и коврцава. Очи су му крупне, нос прћаст, лице осенчено мрким, јако затвореним бојама. Христово приљубљено лице утонуло је у мајчин образ. Обнажени делови ручица до лактова пуначки су, обли, у осветљеним и мрким тоновима меканих сенки. Десном се ухватио за руб материне хаљине при врату, а у левој опуштеној држи развијени, на крајевима уковрчени свитак. Христова стопала више из хаљине, пуначка, мрка. Са десног му је спала сандала, јер је Христос претрашен знацима страдања које му показују два допојасна анђела у горњим угловима иконе. Анђели су у црвеним и зеленим хаљинама. Десни показује копље и губу, а леви крст и клинче.

Оба су лика у златним нимбовима тачкастих кружних линија, испуњени цветовима и цик-цак цртама.

С обе стране глава су црвене траке са грчким сигнатурама: Н' ЕΛΕΟΥСА — Ι̇С — ΧΙ̇ и црвени печати са ΜΗΡ — ΘΥ̇, (сл. 2).

На Христовом развијеном свитку је грчки текст у скраћеницама и лигатури: ΠΝΑ ΚΥ̇ ΕΠ̇ ΕΜΕ ΟΥ̇ ΗΝΕΚΕΝ ΕΧΡΙΣΕ ΜΕ. Разрешено гласи: ΠΝΕΥΜΑ ΚΥ̇ΡΙΟΥ ΕΠ'ΕΜΕ ΟΥ̇ ΕΙΝΕΚΕΝ ΕΧΡΙΣΕ ΜΕ. што преведено значи: „Дух Господњи је на мени који ме помаза“. Текст је из Св. писма, тј. цитирани почетак месијанског места из књиге пророка Исаије (Исаија, гл. LXI, ст. 1.), у Лукином јеванђељу гл. IV, ст. 18, у предказању Христове улоге и мисије.

Икона даје утисак серијског, типизованог рада млађе епохе из XVII века, кад се још даље отишло у шаблонизирање, са мање пажње и више рутине, али икона и ликови делују топло, допадљиво, са доста љупких појединости и изазивањем лаке и сентименталне осећајности.

Друга је икона такође типа Умиљенија¹¹. На дрвеној је подлози обложеној платном. Величине

¹¹ По своме типу највише подсећа на Богородице Страсне из збирке Црквеног музеја Старе српске сарајевске цркве. Л. Мирковић, Старине Старе цркве... Споменик СКА LXXXIII, стр. 4, бр. 10, 11 и 12, табла VI 1 и 2 и VII 1, и Manolis Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de L'Institut, Венеција 1962, стр. 39, табла II, сл. бр. 20 из половине XVI в.; стр. 85, т. 44, сл. 56, Богородица Страсна Емануила Ламбардоса; стр. 97—98, т. 48, сл. 64, Богородица Страсна Емануила Цанфурнариса.

Најсличнија је икони на нашем тлу, Богородици Умиљенија из XVI в. у српској православној цркви у Осенику код Пазарића у Босни. Ђоко Мазалић, Сликарска умјетност у Босни и Херцеговини у турско доба, Сарајево 1965, стр. 170, сл. 94.

је 61x83 см. Основа јој је златна. Богородица је допојасна и држи Христа на левој руци. У ставу и типу слична је претходној, само је обрада ипак друкчија, финија, боља, технички углађенија и старија. Мафориј је мркоцрвен, са златним ширитима по мафорију и бордурама на рукаву. Доња хаљина је затворенозелене боје, а Христова је зеленоокераста (сл. 3). Доња му је хаљиница дезенирана цветићима у виду стрелица, ромбовима или кружићима, химатион је златно шрафиран, а сенке су мрке боје. Неприродни положај и држање Богородичине десне руке, која излази из рукава, делују сасвим страно, неповезано, као да је накалемљена, док је друга рука, којом придржава детињу ручицу, природнија и спонтанија. Цела Христова појава је насликана у профилу. Глава му је потпуно мрка, нос прћаст, лице буцмасто, коса кудрава и врат масиван. Око струка је обавијен појасићем. На ногама су му сандале, а са једне као да је спала, али се не види јасно због оштећења. Врло је сличнога лика са претходном. Богородичино је лице мрко и оба су лица решена тонски. Нема контраста ни јаким осветљења. Осветљење је дискретно, а сенчења поступно нијансирана смијеније. Светли су акценти на грбини носа и изнад десног ока, а остало је све у мрким валерима окера. Богородичино лице је нешто ситније у сразмери и глава доста нагнута, мало крута. Нимбови су тачкасто оивичени, а по њима су изведени стилизовани биљни орнаменти (сл. 4).

У горњим су угловима анђели који показују оруђа страдања. Горе је уобичајена сигнатура ΜΗΡ — ΘΥ̇, али мислим да није првобитна.

Икона је оштећена у доњем делу, обијена, испуцала и поткорушена, вероватно од близине кандила.

Ова је икона лепша по боји и својим сликарским особинама и старија по постанку, вероватно из друге половине XVI века.

У науци су врло противуречна и несагласна мишљења о италокритским иконама, како у погледу назива, одређивања, обележја, специфичних тема, твораца, па и времена настанка, цветања, ширења и распрострањавања, тако исто и у одређивању вредности, њиховом утицају и месту у науци и уметничком стваралаштву. Посреди су мишљења вероватно услед недовољно испитаних и потврђених чињеница и доказа који би потпуно разбистрили питања и поставили ствари на своја права места.

Кондаков, Мије, Дил, Лихачев¹², Бетини¹³, Мирковић¹⁴, Мазалић¹⁵, Лазарев¹⁶, Хадзидакис¹⁷, скоро су сви обузети неком плаховитошћу кад говоре о овим иконама, у већини случајева без довољне основе објављених историјских података и без великог расположења и убеђења да им ишта признају од већег значаја и какве видне и утицајне улоге у уметности. Од симбиозних и амалгамских стваралачких примеса византијске и италијанске уметности научници се не могу довољно споразу-

¹² Њихова литература наведена код Л. Мирковића, Старине старе цркве у Сарајеву... стр. V—VIII.

¹³ Bettini, La pittura di icone cretese—veneziana e i Madonari, Padova 1933. Исти, II pittore Michele Damasceno e l'irizio del secondo periodo dell'arte cretese—veneziana, Istituto Veneto 1934/35.

¹⁴ L. Mirković Die italo—byzantinische Ikonenmalerfamilie Rico, Bulletin de L'Institut Archeologique Bulgare 1936 стр. 129—134.

¹⁵ Б. Мазалић, Критска школа и њезини примерци...

¹⁶ В. Н. Лазарев. История Византийской живописи. Москва 1948, стр. 252—257.

Исти, Maniera greca, итало-греческая и италокритская живопись, Ежегодник Института Истории Искусств Академии Наук СССР, 1947.

¹⁷ M. Chatzidakis, Icônes...

67
мети око поделе, карактеризације и класификације тих разних фаза византијско-грчког и италијанског — западњачког прожимања овог стваралаштва од XIV до XVI и XVII века ван тла Византије и Грчке.

Па ипак се у главним потезима слажу да треба добро разликовати италовизантијске или италогрчке иконе и критску школу XIV и XV века од италокритског иконописа из XVI и XVII столећа. На том особито настоји Лазарев и тим питањем испуњава неколико листова своје **Историје византијског живописа**¹⁸. Временом, под оштрином критике, теорија Кондакова постала је неodrжива. Сматра се главним зачетником неизвесних и неиздиференцираних поставки и застрађења у погледу италокритског иконописа. Читалац не може да се ослободи утиска неког презривог или бар потцењујућег тона којим Лазарев пропраћа појаву и постојање италокритске школе и њене производње. И није једини он. Сем Кондакова, скоро сви наведени страни, па и наши домаћи испитиваоци, имају покудно мишљење о овом живопису¹⁹.

Овим добрим познаваоцима византијске уметности и њених деривата тешко се можемо успротивити и своје мишљење супротставити надмоћи њиховог ауторитета, али се ипак стиче неки утисак да сви ти ставови нису довољно поткрепљени једном потпунијом и обилном аргументацијом из докумената са читавог млетачког подручја, где је ово трговачко-извозно стваралаштво цветало скоро два века.

¹⁸ В. Н. Лазарев История Византийской живописи... стр. 252—257.

¹⁹ Пре десетак година, од Вељка Петровића чуо сам неком приликом његово неповољно мишљење о овом сликарству у поређењу са нашим иконама.

Овом сликарству био је зачетак несумњиво у Млецима, међу избеглим Грцима после пада преосталих слободних грчких оаза на Пелопонезу и Јејејским острвима под протекторатом или млетачком влашћу, особито Крита и Кипра. Формирање ове матице одиграло се у првој половини XVI века, у грчкој колонији у Венецији, где је подигнута и црква св. Ђорђа (San Giorgio dei Greci). Ту је нашао место и одиграо видну улогу у свему томе и један наш човек, знаменити Божићар Вуковић из Подгорице, издавач и штампар наших црквених књига²⁰. Вероватно да није био једини Србин међу њима. Склоњени са несигурног и опасног турског тла, из животних потреба, носталгије и наде на повратак у постојбину, ови су се људи одали сликању икона и издавању књига, дакле ономе послу који се није могао без ометања и тешкоће обављати на поробљеном земљишту. Та тражена и задовољавана потреба доносила је својим предузетницима знатне приходе и успоставила добре трговачке везе са православним светом на Балкану.

Наша средина са више збирки и многобројним појединачним примерцима италокритских икона, затим далматинско подручје под млетачком влашћу као тле на којем је такође гајена ова уметничко-занатска производња и непосредно суседство са Млецима, има много разлога да наша наука, и наши испитиваоци поклоне пажњу више разним нерешеним, недовољно расветљеним или недореченим питањима ове историјско-стваралачке појаве и њених утицаја на извесно наше истовремено сликарско раздобље.

Петар Момировић

²⁰ М. CHatzidakis, Icônes... стр. XVIII и XIX.

Petar Momirović

DEUX ICONES ITALO-CRETOISES DANS L'ÉGLISE DE L'ASCENSION A NOVI SAD

L'auteur émet la supposition que ces deux icônes sont arrivées en Vojvodine vers la fin du XVII ou au début du XVIII siècle et qu'elles avaient été exécutées au XVII ou même dans la seconde moitié du XVI siècle. Après avoir de-

crit et analysé ces icônes, l'auteur nous met au courant des recherches faites au sujet de l'art italo-crétois qui, de son avis, avait été sous-estimé par les chercheurs.

Скулпторални портрети ктитора и мајстора на црквама XV - XVII века у Западној Србији и Санцаку 69

Док су ктитори црквених грађевина у српском средњем веку редовно били портретисани у оквиру зидних декорација, није познат случај да су они представљани скулпторално*. Представе мајстора-градитеља и сликара у фреско-техници биле су искључене из система декорисања цркава. Обелодањивање њихових индивидуалности могло се најпре наслућивати, а касније и остваривати, само на основу ретких и скривених потписа и сачуваних архивских докумената¹. Анонимност је ипак била тако доминантна да у то време уопште није могло доћи у обзир портретисање у било ком виду. Поготово је у каменој пластици, релативно ретком средству ликовног изражавања наших старих уметника, колико се зна, било непознато.²

* Изузетак чини ктиторски портрет цара Душана у високом рељефу, откривен приликом ископавања Св. Арханђела код Призрена. Види: Р. М. Грујић, Откопавање Светих Арханђела код Призрена, Гласник СНД, Скопље 1928, сл 29, стр. 264.

¹ У XIII веку, на пример, ни један наш градитељ није оставио свој потпис. Упореди: В. Ј. Бурић, Дубровачки градитељи у Србији средњег века, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967, 89.

² За разлику од мајстора сликара за које је доста рано испољено интересовање и о којима је поред знатног броја чланака написана и једна студија (С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955), мајстори градитељи владарских и других задужбина дуго

1. Црква Св. Преображења у Придворици, поглед са истока



Међутим, из периода турске окупације, кад су иначе несигурни токови уметничког живота често кидани и када је у појединим раздобљима ненадно долазило до занимљивих појава, од којих многе ни до данас нису објашњене, остала су нам сведочанства која бацају сасвим другу светлост на питање о скулпторалним портретима ктитора и мајстора-градитеља. Теренска истраживања изведена у једном делу западне Србије и у Новопазарском Санцаку дала су занимљиве резултате који по својој изузетности заслужују пажњу да буду објављени.

Шест храмова у којима је евидентно присуство портрета ктитора или мајстора, израђених у камену са скулпторалним претензијама, шест грађевина које су лоциране на релативно малом подручју сачињава један необично занимљив споменички фонд који није ни довољно уочен, а још мање проучен. Чак три цркве о којима ће бити речи потпуно су непознате у стручној литератури.

Остављајући по страни потребу да се о овим грађевинама нешто више каже, што ће свакако бити учињено неком другом приликом, покушаћемо да укажемо на њихове особености, изражене у присуству оваквих потрета. Те су цркве: св. Преображења у Придворици код Ивањице, црква у Црчеву код Сјенице, св. Борба у Поцесју код Рашке, св. Димитрија у Дмитровој Реци код Новог Пазара, св. Илије у Белој Стени код Баљевца на Ибру и св. Богородице у Врху код Студенице.

Придворичка црква (Сл. 1) осим једног помена крајем XII века обвијена је мистеријом током неколико векова њеног постојања. Ни један познати писани извор не пружа нам никакве одређеније податке из њене старије прошлости. Несумњиво је саграђена у XII веку, јер се већ крајем тог столећа спомиње у Немањиној повељи Студеници као манастир са монахињама³. Не зна се, међутим, ко ју је саградио, осим што се, ослањајући се на народну традицију, може претпоставити да су јој ктитори неки Немањини дворјани.

нису били предмет озбиљнијих истраживања и проучавања. Тек у последње време посвећено је више пажње овом проблему. Солидно документоване прилоге разматрању овог питања о приморским мајсторима дао је П. Фисковић својим радовима: Prvi poznati dubrovački graditelji, Dubrovnik 1955, Zadarski srednjovečni majstori, Split, 1958. и Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku, Zagreb 1947. Једина монографија која се до данас појавила о неком нашем средњовековном градитељу који је радио у Србији јесте: Р. Ковијанић, Вита Которанин неимар Дечана, Београд 1962. Запажене констатације о неким нашим градитељима изречене су у књизи В. Кораћа, Градитељска школа Поморја, Београд 1965, 148—179. Бурђе Бошковић у чланку „О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XV века”. Старијар, н. с., IX—X, 1959, 125—131, покушао је да коригује нека ранија уверења, док је В. Ј. Бурић, наведено дело, 87—103, изнео занимљиве податке о деловању дубровачких и которских мајстора у средњовековној Србији, указујући при том на неке непознате, али значајне чињенице.

³ Р. Ј. Šafarik, Pamatky drevniho ..., Praha 1851, 93.

кад
та че
ма не
којих
нам
гност
тора
а из
вопа
тате
у да

рису
них у
гра
под
оме
још
бити
ури.
вим
тако
ша
сене
св.
ква
код
Но
вца
ице.
јед
ри
Ни
кве
ти.
већ
ли
на
ла
та
ни.

ча
ње
ла
Ц.
а-
ри,
и
до
е-
а-
и-
5,
а-
и-
о
у-
е



2. Придворица
Портрет мајстора Михаила са натписом



3. Придворица,
Портрет ктитора Радоње са натписом

Отуда јој, како се већ и у летопису цркве каже, потиче назив. По својој архитектонској концепцији припада Рашкој стилској школи⁴. Наводи о њеној обнови у XVII односно XVIII веку нису засновани на одређеним поузданим подацима⁵.

С обзиром на оскудност података и непроучености, храм у Придворици би, вероватно, и даље остао у многим видовима не само неразјашњен, (питање постанка, обнове, евентуално постојање живописа на унутрашњим зидовима који су у новије време прекривени малтером), већ као читав низ споменика и ван научног интересовања уоп-

ште, да на његовим фасадама нису установљена три занимљива портрета са натписима.

На спољном западном зиду цркве изнад врата, на простору забата, на висини од преко 10 м,

4. Придворица,
Портрет са натписом на источној фасади цркве



⁴ А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији 1953, 77 и 108; V. Korać, Pridvorica, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Zagreb MCMLXVI, 22.

⁵ Др В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 263.

Присуство неких елемената на грабевини који нису својствени средњем веку, нарочито у горњим зонама објекта, указивало је на могућност да је црква радикалније обновљена у турском периоду. Међу тим елементима, као што је конструкција куполе, затим облици прозора и др., истицале су се три мермерне плоче са представама људских глава крај којих су били видљиви натписи. Управо ови антропоморфни ликови са натписима привукли су нашу пажњу приликом прве посете овом споменику. Општи изглед ових ликови са знатне удаљености, јер су прилично високо постављени, није нам у почетку говорио ништа више од утиска да су по глобалним обележјима рађени у духу студеничке клесарске школе чији су примерци на овом подручју, с обзиром на близину Студенице, прилично распрострањени. Али када смо им се приближили и делимично прочитали — у том тренутку слабо видљиве и тешко читљиве — натписе, схватили смо не само њихову занимљивост већ и изузетност њихове појаве. Наравно, таква њихова својства определила су нас на упорност око чишћења натписа, снимања и узимања одговарајућих података које у овом чланку износимо. Истовремено ово мало придворичко откриће побудило нас је на нова истраживања у овом правцу. Резултати до којих смо дошли у одмах предузетој потрази за сличним појавама, обавезали су нас да их на овај начин саопштим



5. Црчево,
Рушевине цркве

налази се у белом радочелском мермеру исклесана глава, испод које је урезан натпис у четири реда (сл. 2). Димензије плоче су 65x40x12 см., а величина лика 40x30 см. По садржини натписа, исписаног доста неспретно и непотпуно — рустичним словима, сазнајемо да лик представља схематски и јако упрошћени портрет мајстора-градитеља, који је свакако извео подухват обнове цркве. Мајстор се звао Михаило. Натпис гласи:
+ Миха(и)ло ма(и)с(тор) + вечнѣ пам(е)тѣ

Други, исто тако значајан, портрет постављен је на јужној страни припрате, изнад врата, непосредно испод кровног венца (сл. 3). Израђен је у истом материјалу. Судећи по натпису, он означава личност ктитора по имену Радоња. Димензије плоче, на којој је исклесана глава ктитора су: 90x41x13 см., док је величина лика 60x40 см. Натпис је такође непотпуно урезан, али се после чишћења кречних слојева могао прилично лако прочитати: Радоња: + ктиторѣ: богѣ проста

Представа треће личности, која се налази на спољном зиду олтарске апсиде, изнад прозора, а нарочито натпис, највише су уносили забуне. Не разликујући се готово ни по чему од претходна два портрета са натписима (димензије плоче: 69x38x11 см, а величина лика 48x33 см.), он нам по нашем тумачењу натписа пружа изванредан податак о години обнове цркве. По том тумачењу натпис би могао да гласи овако: (и)са: + зими + рѣ бо(гѣ)да га проста

Ако се ово читање натписа прихвати као исправно, произилази да је у њему садржана година 1548/49 која би се вероватно односила на обнову цркве, јер мајстор Михаило и ктитор Радоња из претходна два натписа сигурно су везани за захват темељније поправке, односно рестаурације грађевине. Несигурност оваквог тумачења натписа проистиче из могућности другачијег читања⁶.

⁶ На ово ми је љубазно указала Душанка Ранковић-Вучићевић, кустос Народног музеја из Чачка, на чему јој захваљујем.

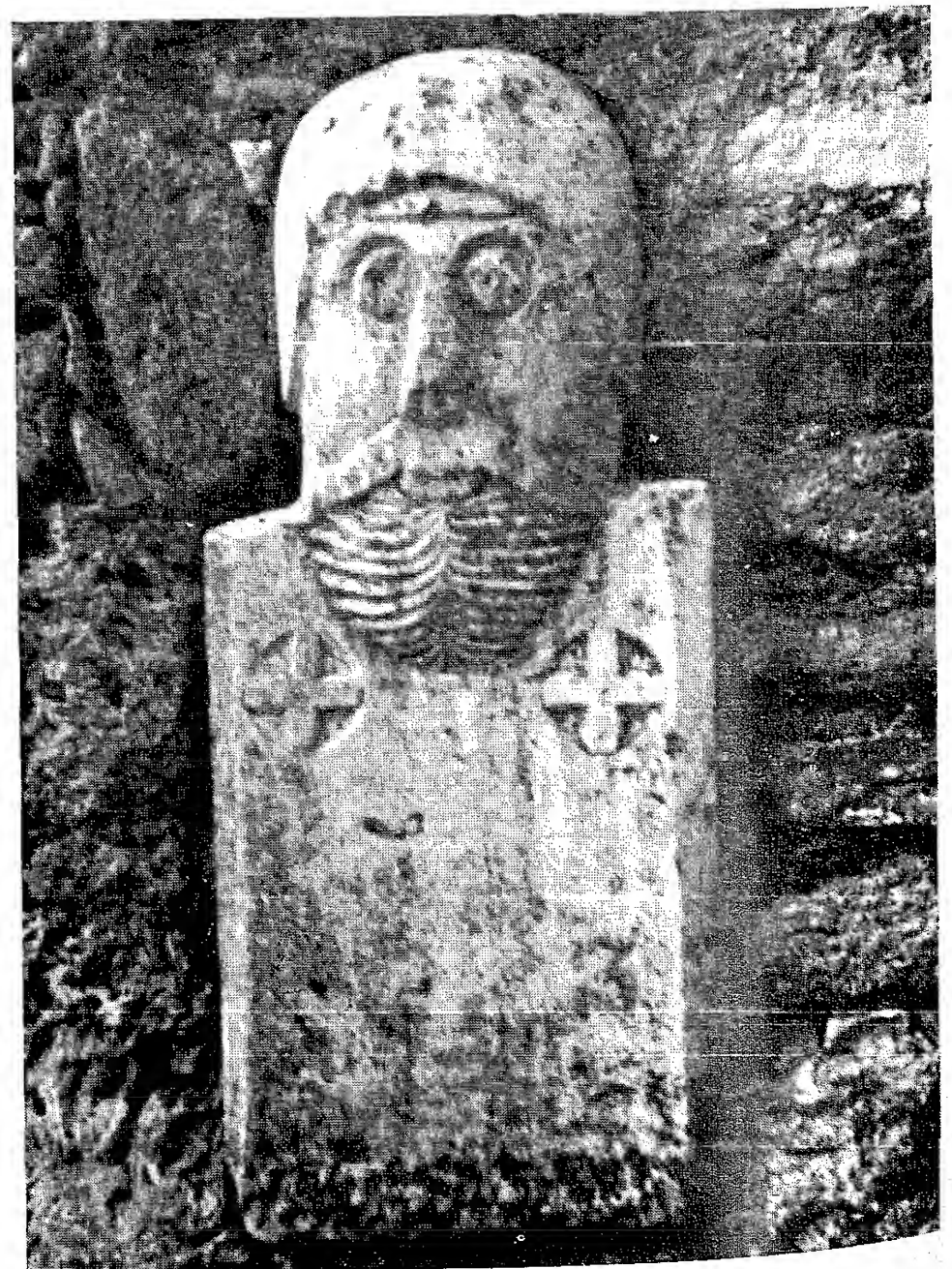
Заправо, по другом начину то читање би изгледало овако: ка: + зими: + рѣ бо(гѣ)да га: проста

Само име Казимир, које је међу српским именима сасвим изузетно, односило би се на трећу личност за коју је везан подухват обнављања цркве. Какву је улогу овај Казимир имао у пословима рестаурације придворичке цркве, тешко је тачно одредити. Чини се ипак, да би он уз Михаила могао бити мајстор чија улога у пословима обнове цркве свакако није била споредна. Само име овог мајстора упућује на његово западно порекло, што наводи на претпоставку да су и он и Михаило као познати градитељи доведени можда из приморских крајева који су се од вајкада одликовали врским неимарима.

Тешкоће у читању овог натписа првенствено су настале због његовог недоследног и непотпуног исписивања. Но, без обзира на спорно читање овог текста, што утврђивање године које је црква обновљена лишава поузданог ослоња, остаје чињеница да су сва три лика у ствари портрети особа од кључног значаја у обнови Придворице, о чему недвосмислено говоре прва два натписа.

Све три личности у Придворици дате су еп фасе у натприродној величини главе. Потпуно су им туђа индивидуална обележја: заједничка црта је издуженост лица, упрошћена стилизованост очију, чело истакнуто, уши овлаш означене, бркови јако наглашени, коса и брада необрађене. Занимљиво је да се на наусницама виде трагови црвене боје, што је знак да су портрети бар делимично колорисани. Главе су рађене у рељефу високом просечно 3—4 см. Величина слова у натписима је од 3 до 5 см. О некаквој мотивској узајамности, односно реалистичком представљању портретисаних личности, не може бити говора, јер су ови ликови рађени по уобичајеном систему схематичног обликовања са инсистирањем на

6. Црчево,
погрсе ктитора



чврстим линијама и наглашеним контурама, што је било карактеристично за студеничку школу каменорезаца XVII века⁷.

Не улазећи у проблем прецизности ликовне анализе ових пластичних представа придворичких мајстора и ктитора, јер то и није предмет овог чланка, намеће се ипак потреба да се помоћу одговарајућих аналогича бар приближно одреди време њиховог настанка, односно време обнове цркве, пошто из несигурности читања трећег натписа проистиче ово питање које тражи одговор.

М. Боровић—Љубинковић, обрађујући надгробне споменике око Петрове цркве код Новог Пазара, веома обазриво третира проблем датације баш оних примерака који су по општој концепцији јако сродни са придворичким портретима, за разлику од дра Владимира Дворниковића⁸, који је склон да настанак неких антропоморфних представа, присутних на сепулкралним споменицима на студеничком подручју, тражи у знатно старијим временима, везујући њихово порекло за словенску скулптуру¹⁰. Превелика опрезност првог аутора има, по нашем мишљењу, за последицу чињеницу да је баш оне споменике са ликовима који су готово идентични са представама у Придворици датовала у XVII односно XVIII век¹¹, иако се, сасвим сигурно, о њима може говорити као о остварењима који потичу из ранијег периода. Неколико примера које смо на терену уочили, захваљујући прецизним подацима, доводе до

⁷ М. Боровић—Љубинковић, Студенички мајстори каменоресци и њихови споменици око Петрове цркве код Новог Пазара, Зборник радова Народног музеја у Београду, V, Београд 1967, 324.

⁸ Ibidem 317—328.

⁹ Три старинска гробља у студеничком крају, Гласник Етнографског музеја у Београду, VII, Београд 1954, 5—39.

¹⁰ Ibidem 14—16.

¹¹ Ibidem, сл. 19 и 20.

7. Поцесје,
Црква Св. Борћа



8. Поцесје,
Портрет ктитора

закључка да су старији од почетка XVII века¹², што на посредан начин указује на то да придворички портрети не могу бити млађи од почетка XVII века. Штавише, смело би се рећи да је XVI век управо период њиховог постанка. Тиме можемо више него само претпостављати да је обнова цркве св. Преображења у Придворици извршена најкасније у другој половини XVI века, а можда и године која се, по непоузданом читању, налази у натпису на источној фасади храма. Нема сумње да ће систематска истраживања овог споменика допринети потпунијем сагледавању проблематике како његовог постанка тако и обнове¹³.

Међу цркве о којима нема никаквих помена у стручној литератури и које су остале потпуно непознате спада делимично порушен храм у селу Црчеву код Сјенице¹⁴ (сл. 5). Једноставне архитектонске концепције у виду једнобродне базилике, са тространом олтарском апсидом на истоку и припратом на западној страни, покривена полуобличастим сводом који је порушен, ова грађевина се може уврстити међу оне цркве које су типичне за Санцак и чије се подизање везује за де-

¹² Приликом конзерваторских радова на архитектури цркве св. Богородице у Врху код Студенице, о којој ће касније бити речи, а која је саграђена 1618/19. године, открили смо неколико надгробних споменика са ликовима истоветним са онима у Придворици. Ови споменици употребљени су приликом градње цркве као грађевински материјал. Ако се има у виду да су ови белези пре секундарне употребе морали бар педесетак година да егзистирају у првобитној намени, онда би њихов настанак свакако требало тражити најкасније у другој половини XVI века.

¹³ Други пут, односно последњи пут, Придворичка црква је делимично обновљена 1850. године, што се види из натписа на надгробној плочи проте Михаила Поповића у коме се између осталог каже: „Поче возоњављати цркву у Придворици 1850. года”. Плоча се налази у порти цркве.

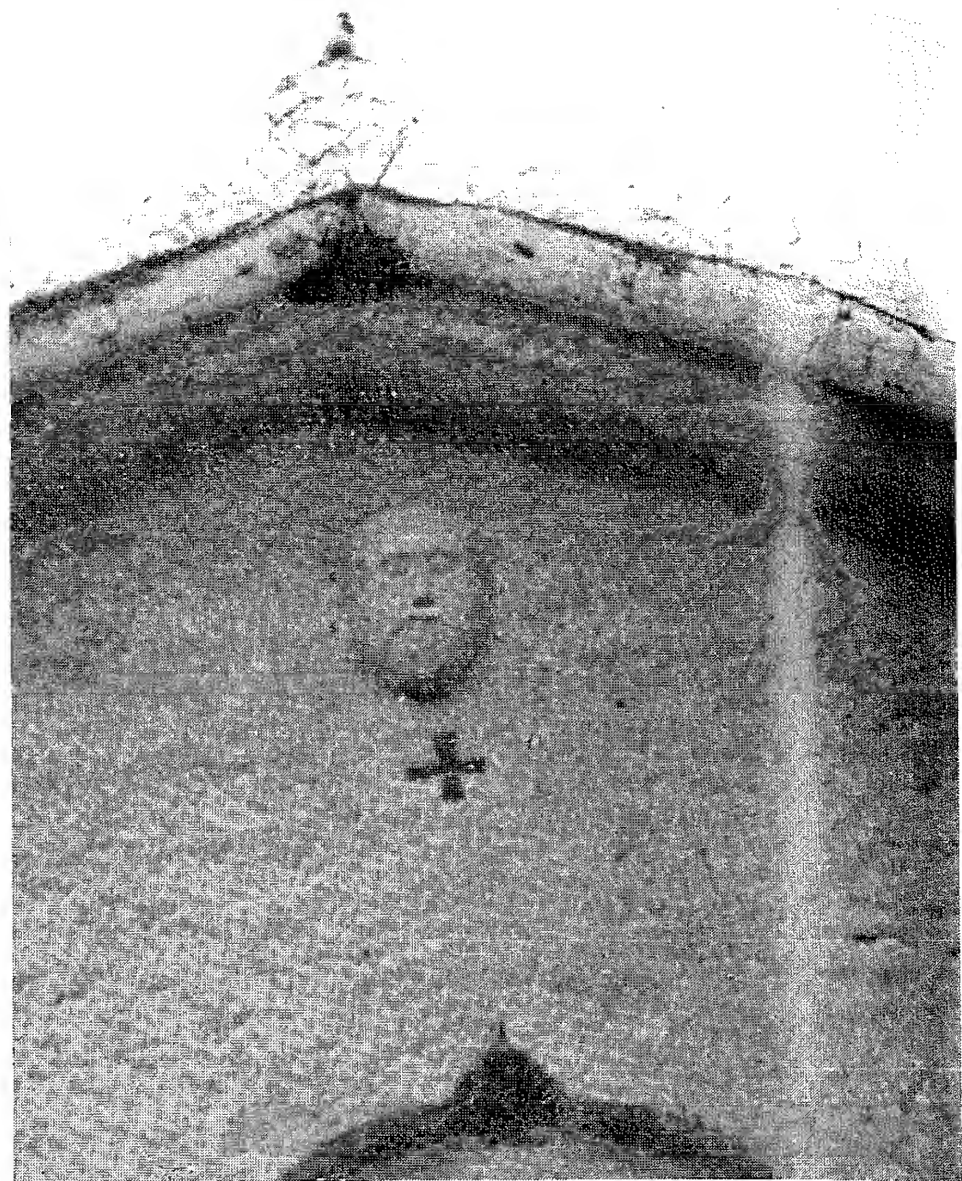
¹⁴ Црква је давно напуштена, па је заборављен њен патрон. Према једном сачуваном предању изгледа да је била посвећена св. Пантелејмону.

латност предузимљивих рашких митрополита и епископа кроз читав XVI и XVII век¹⁵. Не поседујући посебно занимљиве архитектонске одлике нити живопис, мада је очигледно да су њене унутрашње зидне површине биле украшене фрескама, она не би привлачила пажњу стручњака да се није сачувало лепо и занимљиво попрсје једне личности израђено у белом мермеру. Додуше, и поред тога црква је измакла пажњи истраживача наше прошлости, вероватно из разлога што се налази на врло удаљеном и беспутном подручју Санцака. О оснивању цркве и њеној даљој и ближој прошлости немамо никаквих одређених података. Међутим, како је већ речено, по скромној архитектури, начину градње и неким конструктивним елементима може се закључити да грађевина није старија од друге половине XVI века.

Мермерно попрсје (сл. 6) уграђено је у западни зид припрате с унутрашње стране, северно од улазних врата. Треба рећи да се јужно од врата на истом зиду припрате својевремено налазило још једно попрсје истоветних димензија а вероватно и изгледа, што се може видети по сачуваној шупљини односно отиску у зиду на месту где је било уграђено. Оно данас не постоји¹⁶. Ова постојећа биста (сл. 6), чије су димензије 61x28x18 см., има скоро природну величину. Карактеристично је то што је она дата у потпуно три димензије и представља праву скулптуру. Очигледно приказује свештено лице, а не лаичку личност као у Придворици. Означени крстови на грудима то свакако потврђују. Поставља се питање: коју личност представља ова скулптура? Мислимо да не треба да буде дилеме у погледу чињенице да је то портрет једног од ктитора храма. Ако се народно казивање да је друго попрсје које је нестало представљало патријарха прихвати као тачно или бар вероватно, намеће се закључак да би ова скулпту-

¹⁵ Упореди: И. Руварац, Рашки епископи и митрополити, Глас СКАН, 62, Београд 1901, 22—31 и даље.

¹⁶ Према изјави мештана ово попрсје, које је по традицији представљало „неког патријарха“, било је све до пред II светски рат, када је незнано како нестало.

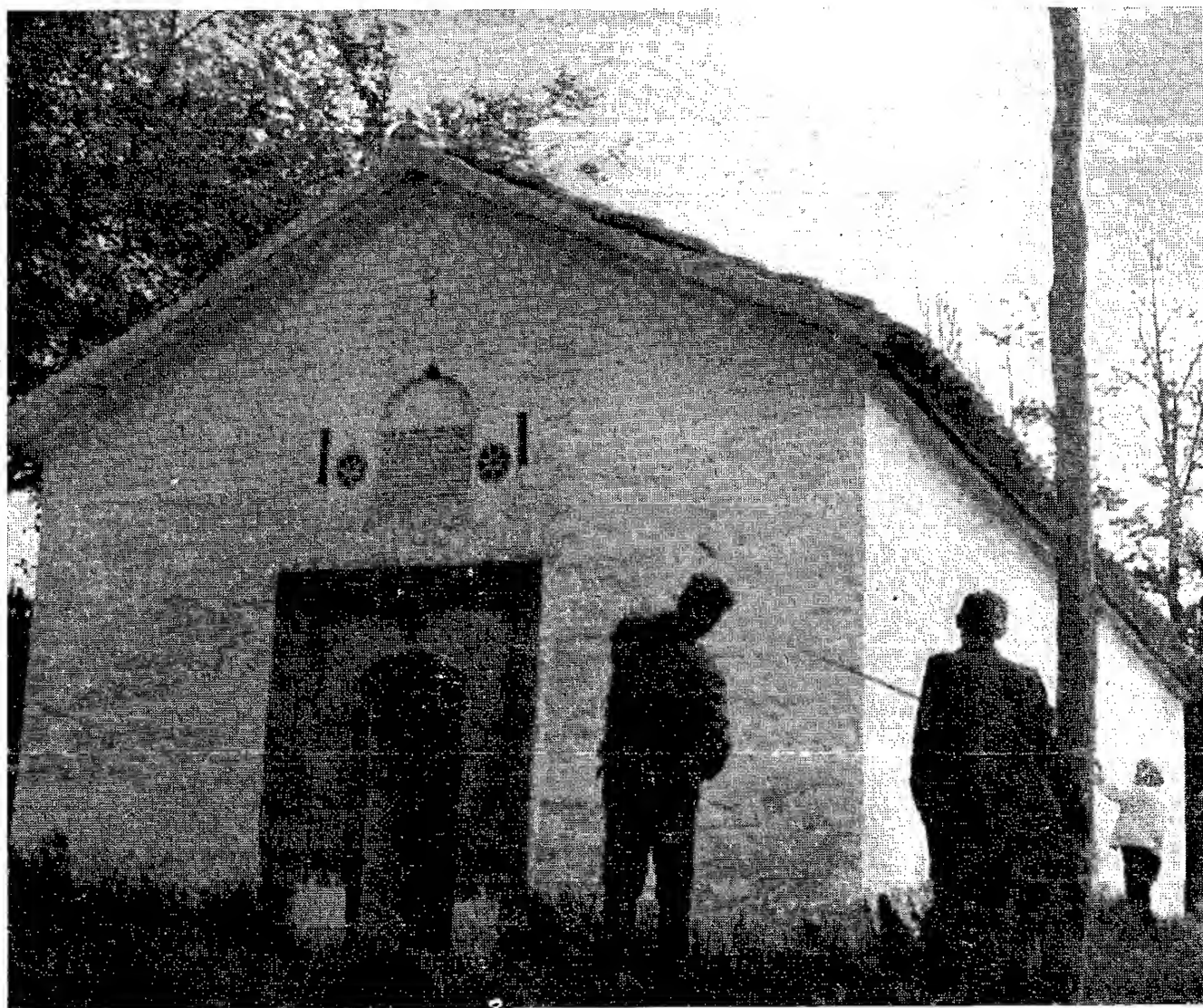


10. Дмитрова река,
Портрет ктитора

ра могла да буде портрет једног од рашких владика који је, заједно са патријархом, чијом се помоћу или ауторитетом црква саградила, био ктитор овог храма. Дабогме да је тешко ишта одређеније рећи о томе који би од рашких епископа или митрополита био у питању, јер, како смо већ нагласили, о градњи цркве односно времену њеног

¹⁷ У неколико махова се спомињу рашки епископи и митрополити као ктитори цркава на санџачком подручју. Тако је митрополит Симеон пре 1525. године подигао цркву св. Варваре у Вареву код Новог Пазара. Види: П. Ж. Петровић, Црква св. Варваре код Новог Пазара, Гла-

9. Дмитрова река,
Црква Св. Димитрија



11. Бела Стена,
Портрет ктитора



оснивања немамо никаквих података¹⁷. Ознака крстова на прсима — на левој и десној страни — требало би, по нашем мишљењу, да нагласи вла-
дичанску одежду представљене личности, па се отуда неће ни погрешити ако се узме да је то за-
иста лик неког епископа-ктитора. Пажњи истра-
живача не може да измакне начин на који је ово по-
прсје обрађено. Док су придворички портрети,
а и неки други, рађени у релативно плитком ре-
љефу, дотле је ктитор цркве у Црчеву дату скулп-
торалном облику. Непознати мајстор који је кле-
сао ово попрсје у белом радочелском мермеру те-

је ипак све до недавно остала неуочена, упркос
томе што поседује остатке живописа и маркантан
портрет у мермерној пластици, који несумњиво
означава представу ктитора цркве¹⁸ (сл. 8).

Црква је у основи једнобродна грађевина са
полукружном олтарском апсидом и припратом.
Била је пресведена полуобличастим сводом. Пре-
ма народном предању била је латинска црква. То
може да се наведе на претпоставку да првобитна
грађевина потиче из средњег века, из времена кад
су у овим крајевима као рудари радили Саси и
када су Дубровчани овде имали своју колонију¹⁹.
Немамо никаквих других података који би ишли
у прилог ове претпоставке или би је оповргнули.
Тачно је, наиме, да данашња црква са фрагмен-
тарно очуваним живописом потиче из турског вре-
мена, односно највероватније из прве половине
XVII века. Запажена сродност између овог живо-
писа и фресака у цркви св. Петра и Павла код Ту-
тина које потичу из 1646/47.²⁰ године даје нам ос-
нова за ближе одређивање настанка цркве одно-
сно сликарства у Поцесју који треба тражити у
периоду између тридесетих и четрдесетих година
XVII столећа.

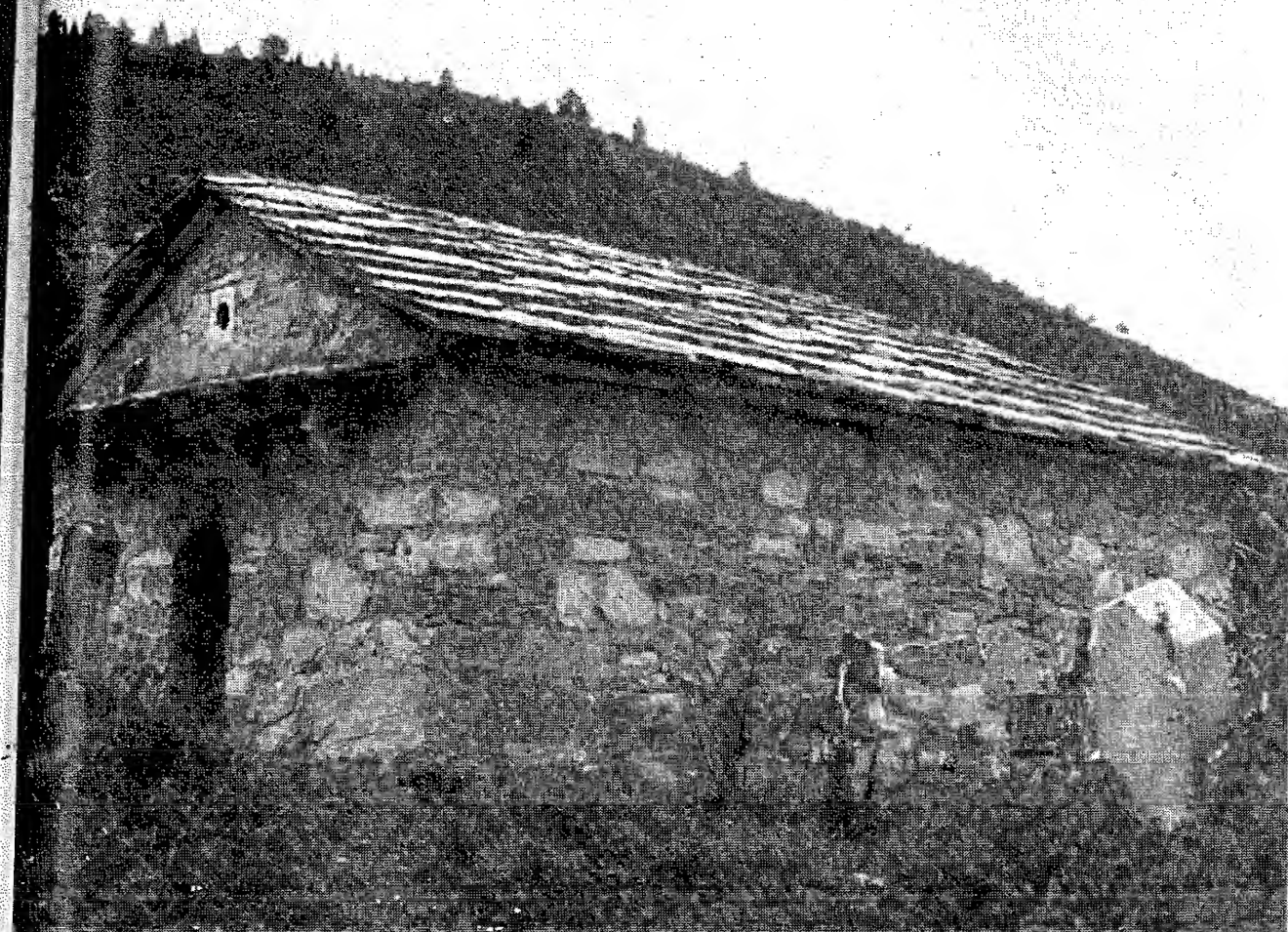
Мермерна плоча са рељефом главе личности
која треба да представља ктитора градње, а мож-
да и декорисања цркве²¹ (дим. 63x34 см.), угра-

¹³ На ову цркву први је скренуо пажњу аутор ових
редова у свом чланку: „Цркве у околини Рашке”. Саоп-
штење Републичког завода за заштиту споменика култу-
ре, св. VIII. Београд 1969, 216—218. Поред архитектонске
анализе и разматрања преосталог дела живописа, у члан-
ку је само наглашено присуство ктиторског портрета, без
детаљнијег улажења у његове особености.

¹⁹ К. Јиречек и Ј. Радоњић, Историја Срба, I Београд,
1952, 287.

²⁰ С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке
патријаршије 1557—1614, Нови Сад 213. Упореди и Р. Ста-
нић, Архитектура и сликарство XVI и XVII века, Нови
Пазар и околина (монографија), Београд 1969, 227.

²¹ На жалост, живопис је у толикој мери уништен да
је немогуће утврдити да ли је био евентуално представ-
љен ктитор фресака у овој сликарској техници.



12. Врх,
Црква Св. Богородице

шко да се може издвојити из круга студеничких
каменорезаца. Он поседује слична обележја која
су карактеристична за основна пластична схвата-
ња студеничке школе. Као што ћемо касније ви-
дети, извесне сродности у обради лика постоје из-
међу овог остварења и представе једне личности
у цркви св. Богородице у Врху код Студенице, за
коју се оправдано претпоставља да је ктитор овог
храма (сл. 13). Будући да се по сачуваном натпи-
су на цркви у Врху зна да је ова грађевина подиг-
нута 1619. године, онда се судећи по аналогијама
ова два портрета може закључити да полупоруже-
ни храм у Црчеву, а самим тим и попрсје о коме
је реч, потичу негде из тих година^{17а}.

Црква св. Борђа у Поцесју (сл. 7)
удаљена десетак километара од Рашке, имала је
исту судбину страдања као и црква у Црчеву.
Оставши приликом рушења без свода, храм су
мештани негде одмах после I светског рата дели-
мично поправили и заштитили дрвеним кровом.
Мада ова црква није одвећ удаљена, нити је лоци-
рана на беспутном терену (од Павлице је до ње,
по прилици, једва нешто више од 1 сат хода), она

слик српске православне цркве, 9, Београд 1968, 189—190;
митрополит Висарион (1586—1608), затекавши манастир
Градац похаран а ћелије разорене, одмах је ћелије обно-
вио, а за цркву набавио све потребне богослужбене пред-
мете и књиге — В. Петковић, Ibidem, 73.

^{17а} Још упадљивије сродности са овом скулптуром
има један надгробни споменик дат у облику човека, из
села Саси, код Рашке. Види: П. Влаховић и П. Милосав-
љевић, Сеошки надгробни споменици, Београд 1956, 15.

13. Врх,
Портрет ктитора



ћена је у спољни западни зид наоса, северно од врата. И својом величином и начином обраде портрет је врло уочљив. Његова плоча је очевидно била изнад површине омаљтерисаног и фрескама декорисаног зида. Широко постављен и монументално конципиран, са снажним осећањем форме, лик је посебно схваћеном стилизацијом сав дат у чврстим контурама, при чему су дошла до изражаја обележја деформисаности. У односу на напред описане ктиторске представе, ова се, изузимајући основну поставку, знатно разликује у детаљима. Начин обраде ушију и уста, који су означени у виду четвртастих и петостраних испупчења, затим инсистирање на очима са покушајем приказивања очних јабучица, свођење главе на несразмерно малу овалну форму — све су то самосвојни елементи који овај лик бар по детаљима издавају из низа до сада познатих пластичних остварења најчешће присутних на надгробним споменицима што су потекли из богате продукције клесарства студеничке каменорезачке школе. Али не сме се изгубити из вида да овај портрет по свом основном концепту ипак сачињава јединство са осталим делима студеничких клесара и оних каменорезача који се нису могли ослободити утицаја те школе, ма колико извесне појединости говориле друкчије.

У неистраженој области Дежеве, у селу Дмитровој Реци, налази се црква св. Димитрија²² (сл. 9). Лоцирана у близини некадашњег Драгутиновог дворца где је одржан познати дежевски сабор²³, црква је вероватно саграђена у средњем веку. Настрала је у време када су судбину пуштошења и рушења доживеле и друге сакралне грађевине на овом подручју. Обновљена је после успостављања Пећке патријаршије. Из времена ове прве обнове свакако потиче скулпторална представа ктитора, постављена споља на западном зиду, на простору забата²⁴ (сл. 10). Нешто већа од природне величине, ова скулптура највише сведена у оквиру реалности са наглашеним индивидуалним обележјима мотива, представља зрело вајарско остварење. Ослобођено рустичких и робустних захвата стилизације који су пластични израз сводили на крајњу упрошћеност, ово дело — производ неког непознатог народног уметника — одликује се мекотом и племенитошћу форме. Бесумње, у њему су садржане најлепше вредности студеничке пластике.

У одсуству конкретнијих података о обнови цркве, ослањајући се на карактеристике ове скулптуре, може се учинити покушај њеног датовања. Јако изражена пластичност која је трансформирана у скулпторална својства и вредности, затим пуноћа и једрина форме, ликовно одмерена и коректна, наводи на закључак да је овај портрет, у ствари, синтеза традиционалних вредности и највећих могућности којима су располагали камено-

ресци студеничког клесарског круга у другој половини XVI века²⁵.

Од некадашње цркве св. Илије у Белој Стени код Баљевца²⁶ (сл. 11) зачудо је очувано само попрсје ктитора које се данас налази у музејској збирци основне школе у Баљевцу. О овом храму, који нигде није евидентиран, и о његовој прошлости можемо само да нагађамо. Личност која је портретисана припада свештеним круговима. На глави се налази купаста монашка камилавка. На грудима је видљив мотив крста са краковима тролисног завршетка који вероватно означава прекрштене руке. Скулптура, чија је глава у природној величини, рађена је у белом мермеру. По начину обраде и општем схватању она се знатно разликује од претходних. Делови лица су друкчије обрађени. Брада, уста, нос и очи изведени су не само друкчијим клесарским поступком већ и далеко архаичније. Паралелизам између ове скулптуре и неких надгробних споменика откривених приликом конзерваторских радова на цркви св. Николе у Брвенику код Рашке и током археолошких и рестаураторских радова на цркви св. Николе код Ушћа²⁸, пружа објективну могућност да се ова биста датира у другу половину XV века, у период када се у долини Ибра упоредо са ембрионалним захватима студеничке клесарске школе почиње да гаси средњовековна каменорезачка делатност непретенциозне пластичности намењене сепулкралним потребама.

Као дуговечно средиште духовног живота, Студеница је својим многоструким зрачењем подстицајно утицала на градитељски и сликарски замах у овој околини. Преко десет цркава у њеној непосредној близини, које су све имале живопис, сведочанства су једне снажне и непрекидне мисли о потреби не само грађења културних објеката већ и стваралачког изражавања.

Црква св. Богородице у Врху, (сл. 12) удаљена 8 км. од Немањине задужбине, само је једна у низу сакралних грађевина насталих у амбијенту зелених студеничких брегова. Црква је саграђена 1618/19, а не 1689. године како је у литератури регистровано²⁹. Непроучене архитектуре и живописа, који је сачуван само делимично³⁰, грађевина је једва позната научној и стручној јавности. Мања гробљанска црква са упрошћеним архитектонским решењем — основа је једнобродна са полукружном олтарском апсидом — представља објекат толико карактеристичан за период свог настанка. Извесни конструктивни елементи: прислоњени луци, затим висине унутрашњих зидова од-

²⁵ Не може се оспорити чињеница да су клесари — народни уметници који су своју делатност развили у оквиру — у стручној литератури, већ означене, студеничке школе, у пластици Богородичине цркве налазили врло инспирација и да је она имала одређеног утицаја на формирање појединих личности. На ову чињеницу још није довољно указано.

²⁶ Ова црква, која се налазила на локалитету „Илињача“, коначно је срушена после II светског рата приликом експлоатације руде од стране рудника Беле Стене.

²⁷ Према сећању старијих људи у Баљевцу, ово попрсје је било уграђено у западни зид наоса, на унутрашњој страни, јужно од врата.

²⁸ Р. Станић, Црква св. Николе у Брвенику, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд, VIII, сл. 4, 5 и 6. Пронађени надгробни споменици приликом археолошких и рестаураторских радова на цркви у Ушћу још нису публиковани.

²⁹ Упореди Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Београд 1902, бр. 1899. Вероватно омашком година ЗРКЗ прочитана је као 1689, а треба 1618/19.

³⁰ На фресци „Св. Борбе убија аждају“, на западном зиду наоса, сачуван је потпис мајстора Вукашина Вучићевића. Види С. Радојчић, Ibidem 70. и Р. Станић, Вукашин Вучићевић — мало познати сликар XVII века, Октобар, Краљево 1970, бр. 49, 16.

²² Село је очито добило име по патрону цркве.

²³ К. Јиречек и Ј. Радоњић, Ibidem 189.

²⁴ Р. Станић, Ibidem 224. Други пут је црква обновљена 1853, што се види по натпису који се налази изнад улазних врата и гласи:

Изъволеніѣмъ ѿца и попѣшеніѣмъ сина и совершеніѣмъ стагво дѣхѣ вѣновиса сей стѣѣ храмъ стагво іславнагво велікомѣченика Димитіѣмъ трѣдомъ і ждевеніѣмъ хрстіана нѣрѣѣша ѿве сте цркве дежевачке і попова кѣрѣ попа Петра кѣрѣ попа Дімітріѣмъ прѣ мѣтрополѣтѣмъ сто рашкомѣмъ господіѣмъ партеніѣмъ і протопѣпѣмъ Радованѣмъ пазарѣмъ при трѣрскомѣмъ царстваніѣмъ сѣлѣтана авдѣсламѣшѣмъ сограісѣмъ ѿ вѣтѣмъ мѣра = 7т62 ѿ хрѣта = ѿѿѣнг ѿѣтѣмъ лица совершисѣмъ декеврѣмъ = 7 денѣмъ.

носно свод и поједини прозори са преломљеним луцима, наглашавају неке сасвим закаснеле одјеке готске архитектуре који се преплићу са обележјима исламског градитељства. Живопис и његов аутор Вукашин Вучићевић заслужују свакако већу пажњу него што им је до сада указивана³¹.

Уграђена у спољни зид олтарске апсиде изнад прозора, скулптура са представом главе неке личности, која је имала значајну улогу у градњи цркве, није била примећена нити јој је дат одговарајући значај. Питање идентификовања овог портрета своди се на реалну претпоставку да је то представа ктитора цркве (сл. 13).

Имајући у виду постојећи натпис о градњи цркве, није тешко утврдити да ова скулптура потиче из 1818/19. године.

Црква је лоцирана управо крај мајдана радочелског белог мермера, у крају где се вековима обрађује и клеше овај племенити камен³². Са овог подручја су и потицали многи анонимни масториклессари. Овде су се формирале и деловале најзанимљивије индивидуалности које су студеничкој клесарској школи дале најбитнија обележја. Скулптура са ове грађевине, природне величине, својом пластичном изражајношћу и скулпторалном уверљивошћу спада међу најооља остварења сеоских клесара овог краја.

По многим својим одликама описани портрети никако се не могу одвојити од пластичних представа покојника на неким надгробним споменицима овог периода, јер се не могу губити из вида упадљиве сродности како у начину обраде и схватању тако и у истоветности ликовног израза. Сасвим је сигурно да су и једне и друге радили исти мајстори. Интензивна клесарска делатност студеничких мајстора, чији су производи допирали чак до Београда³³, била је у том свом раздобљу толико доминантна као категорија занатско-уметничке активности да је у своје оквире укључивала, себи потчињавала и собом поисто-

ветила изванредно велики део пластичног изражавања народних уметника на пространој територији Ибра, Западне Мораве и Новопазарског санџака. Систем обраде мермера и својеврсност схватања пластике, који су се касније трансформисали у манир заморног понављања, нарочито изражен у XIX веку, нудили су могућности народним уметницима да осим сепулкралних мотива тематски прошире свој рад. Градње и обнове цркава издвојене издашном помоћу богатих појединаца сачињавале су за ове клесаре нове прилике за активност. Изгледа да је свест о потреби портретисања код ктитора била и даље присутна и јака. Сликање ктиторских композиција у фреско-техници, које је у вековима наше прошлости било редовна појава, уступало је, како видимо, место пластичном односно скулпторалном портретисању у периоду када су клесари као народни уметници афирмисали своју делатност и када су постепено почели да проширују свој тематски репертоар. Ови портрети, колико се до сада зна, са малим изузетцима, настали су само у области у чијим је границама деловао круг студеничких клесара или пак до којих су допирали њихови утицаји. Оглашени и потврђени својим скулпторским способностима, они нису могли да буду по страни градитељских подухвата свог времена, па су стога одушевљено прихватили и савесно остваривали жеље ктитора и градитеља у виду особеног, али за тадашње схватање типичног, портретисања њихових личности у белом племенитом радочелском мермеру.

Предстојећа истраживања треба да покажу да ли је појава ктитора и мајстора у виду схематски схваћених портрета на камену, уочених на описаним црквама, усамљена или је била карактеристична за народно стваралаштво у још неким областима. Сличан пример народног скулпторског приказа сељака-ктитора на једној македонској цркви³⁴ могао би, чини нам се, да предочи потребу да се испитају сва наша подручја. Тек онда ће моћи да се стекне потпуна представа и да се искажу адекватне оцене овог занимљивог и својеврсног културног наслеђа.

Радомир Станић

³¹ Осим што је С. Радојчић, Ibidem 70, у најкраћим цртама ове фреске и њиховог аутора окарактерисан као високо изнад просечног, нико други није писао о овом сликарству.

³² В. Симић, Резање мермера у Студеници и Чемерном, Гласник Етнографског музеја у Београду, XIX, Београд 1956, 247.

³³ В. Дворниковић, Ibidem 23.

³⁴ В. С. Радовановић, Народно опхођење према старинама у Јужној Србији, Јужни преглед, II, бр. 394; исти, Култ прстонародних црквених ктитора, Гласник, СНД, Скопље 1928, 99—104.

Radomir Stanić

LES PORTRAITS SCULPTES DES DONATEURS ET DES MAITRES SUR LES EGLISES DU XV^e AU XVII^e SIECLES SITUEES EN SERBIE OCCIDENTALE ET AU SANDŽAK

On trouve des portraits sculptés dans la pierre sur six églises de la Serbie occidentale, construites du temps de la domination ottomane. Certains de ces portraits portent des inscriptions mentionnant le nom du donateur ou du maitre

d'oeuvre. L'auteur traite séparément chacun de ces monuments les rattachant à l'école de sculpture de Studenica qui était active depuis le XVI^e jusqu' au XIX^e siècle.

Новооткривене фреске у цркви св. Луке у Котору



Фреске у цркви св. Луке у Котору, св. Василије, св. Јелена и непозната светитељка

Ниша с новооткритим фр. у Св. Л. у Котору (цртеж)

Марта 1971. године, приликом рада на уређењу цркве св. Луке у Котору и уклањања новијег пода, у цркви су откривене фреске и старе надгробне плоче.¹

Крајем XII века, како стоји у донаторском натпису из 1195. године, подиже се црква св. Луке чији је ктитор Мавро Казафранко са супругом Буоном, кћерком којског приора Василија, а за време великог жупана Немање и његовог сина Вукана краља Дукље... »EGO MAVRUS FILIVS ANDREE CAZAFRANCI VNA CVM BVONA MEA CONIVGE FILIA PRIORIS BASILII EDIFICAMVS ECCL(E)SIAM SVB TEMPORE DOMINE NEMANE MAGNI IUPANI ET FILII SUI VELCANI REGI DIOCLIE...«²

Судећи по томе што се у натпису поред Немање помиње само Вукан, који управља између осталих области и Дукљом и по традицији носи титулу краља, а не и Стефан у чију се корист Немања одрекао престола, вероватно стога што је Стефан био зет Алексија Комнина који је априла 1195. године потиснуо са власти брата Исака и сам постао византијски цар, поменути натпис је могао настати пре лета 1195. године, када је зидана црква св. Луке, и још се није знало да ће владарски положај наследити Стефан а не Вукан.

Сачуване фреске налазе се на јужном зиду западног травеја, на засведеној површини коју образује прислоњени лук (сл. 1 и цртеж). У пространој ниши, (2,00 × 1,80 см, не рачунајући сока), уоквиреној орнаментом

Открио их је јереј Момчило Кривокапић уз помоћ Мр. Јована Мартиновића и запазио на јако оштећеном соклау, црвено обојеном малтера, неколико размакнутих угравираних слова, која су касније нестала. Конзерваторске радове започео је Завод за заштиту споменика културе Црне Горе исте године (Д. Брајовић), а рестаурацију откривених, доста оштећених фресака извела је маја 1972 Иванка Живковић. Потребно је наставити сондажна испитивања, зидова и истраживање споменика.

² Ј. Ковачевић, Етничка и друштвена припадност ктитора у Дукљи и Поморју од краја VIII до краја XIII века, Историјски гласник, Београд-1955, бр. 2, 124-125.

³ Р. Новаковић, Око натписа на цркви св. Луке у Котору, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 15-21.

стилизоване палмете која иде дуж потрбушја лука, представљене су фронтално на плавом фону монументалне фигуре троје светитеља достојанственог изгледа. Сигнатуре су нестале. Бојени слој је на читавој површини оштећен ситним љуспањем, местимично је био изубијан.

У средини је представљен у природној величини стасит светитељ одевен у раскошну епископску западњачку црквену одежду — ружичасту доњу хаљину, преко које је плави огртач са цветовима белих латица и ружичастих тучкова, са окер апликацијама на раменима у облику розета оперважених бисерима као и оковратник. Омофор са црним крстовима и капа са велом који пада низ леђа су бели. Он у левој руци држи мрки пастирски штап, десном благосиља.

Фигура по свој прилици представља св. Василија, за шта имамо аналогију у његовом лику насликаном на фресци у крипти Сан Вито Векио у Гравини близу Барија, где је латински сигниран (сл. 3.).

Лево од св. Василија насликана је св. Јелена, нижа растом, у раскошној царској одећи: доњој плавој хаљини и црвеном огртачу са окерним апликацијама орнаментираним везом стилизоване палмете, дуж доње ивице, на наруквицама, раменима и оковратнику, који затвара округли аграф. На глави јој је круна, на којој су окер и црвена поља украшена бисерним низовима са које се спуштају перпендулије од бисера и драгог камења. Св. Јелена држи руке савијене на прсима, десну увучену под ивицу огртача (у положају којим мученици обично држе крст), а леву дланом окренуту према гледаоцу.

Друга млада непозната светитељка која је насликана као пандан св. Јелени са десне стране св. Василија, одевена је такође у богато украшене хаљине. Преко ружичасте доње хаљине са широком орнаментираним окер бордуром, пребачен је плави огртач, набора сликаних светлим и тамним нијансама, са апликацијама на раменима и оковратнику исликаних врежама палмете. Главу јој прекрива бели вео ишаран мрким орнаментима попут чипке, везан тако да му крајеви падају на рамена, остављајући видљиву косу умотану белом врпцом. На челу је црвена плочица дијадеме преко које иде бели вео. Обућа је црвена. Светитељка има исти положај руку као и св. Јелена. Велики окер нимбови оивичени су црвеном и белом.

Сликарска обрада фигура овога живописа веома је карактеристична. Мрк, снажан и веома одређен цртеж има важну улогу, како при одређивању јасних контура фигура и ликова тако и у сликању драперија живих боја, њихових набора или богате орнаментике којом су прекривене. Моделовање инкарната изведено је светлим окером са прелазима у сиво мрку на осенченим деловима лица. На образима су руменила кружног облика. Обрада ликова је широка, доста јаким контрастима светлог и тамног добијени су врло пластични облици. Начин сликања крупних тамних очију осенчених благо извијеним обрвама, између којих се јавља карактеристична бора, дугих усних носева и усана и брада, као и драперија а особито орнамената, ослања се директно на раније византијске стилске концепције XI и XII века, изражене нарочито у уметности Комнена.

Сликар је распоредом фигура њиховог односа простудираних покрета све до погледа очију, остварио једну веома хармоничну целину, коју је вешто уклопио у архитектонски оквир. Он плаву подлогу на којој су фреске насликане, дуж ивице аркаде украшава низом црвених крстића са белим оквиром што потсећа на аркаде од штука на ранијим иконостасним стелоима и упућује на слично изведене лукове над светитељима у криптама и црквицама православних монаха Јужне Италије. Најближе стилске паралеле фрескама которског Св. Луке су фреске крипте Сан Вито Векио у Гравини код Барија, публиковане у Каталогу Pinacoteca Provinciale di Bari, 37. - Св. Петар апостол, Св. Лазар, Св. Јаков и Св. Василије, сл. 40, скинуте и рестауриране у Istituto Centrale del Restauro у Риму, 1958, и излагане на Светској изложби у Брислу 1958. и изложби Византијске уметности у Атини 1964. године. Цитиране код Бертоа⁴, детаљно илустроване код Нاردонеа⁵, и Габриелија који сматра да су настале између краја XII и почетка XIII века, док их неки, као Алба Медеа сматрају познијим — из почетка XIV века⁶. Р. Карита сматра да су из XIII века а М. Хадзидакис их датира између XII и XIII века⁷, налазећи у њима и поред латинских сигнатура јаке византијске утицаје. Склони смо да прихватимо Хадзидакисово датирање фресака из Гравине, сматрајући да су которске фреске настале између краја XII и почетка XIII века, и да припадају монашком сликарству и то уметности вишег црквеног клира коју су створили учени сликари монаси, која је заступљена у катедралним цр-

Ниша са новооткривеним фрескама у Св. Луки у Котору (цртеж А. С.)



3. Фреска св. Василија у крипти Сан Вито Векио, Гравина



квама и богатим манастирима и одликује се ученом, врло пластичном обрадом фигуре.

Култ Св. Василија веома је распрострањен у XII веку, тако да је и у Венецији, која је имала блиске везе са Магном Грецијом особито Апулијом, у XII веку била основана црква Св. Василија. Утицај монашког стила који је негован у пећинским црквама италијанског југа веома је распрострањен, а на јадранској обали запажа се од Венеције до Котора, у чије залеђе дубоко продире, где на падинама Шаре пустиножители, као што је био Петар Коришки живе у пећинама украшеним фрескама, слично апулским криптама⁸.

Новооткривене фреске Св. Луке у Котору редак су представник уметности вишег црквеног клира, те доприносе бољем познавању разноликости почетака зидног сликарства на територији средњовековне Србије с краја XII и првих година XIII века, посебно путева утицаја Византије и Истока, као и веза са сликарством Апулије тога времена, које су у градитељству већ детаљно испитане⁹.

Неоспорне стилске сродности минијатура Вукановог јеванђеља¹⁰ и фресака Св. Луке у Котору сведоче о утицају општих токова тога доба на одлике како монументалног тако и минијатурног сликарства.

АНИКА СКОВРАН

⁴ E. Bertaux, L'art dans l'Italie Méridionale, I, Paris 1904, p. 150, n. 6.

⁵ B. L. Nardone, L'arte sacra in Gravina, in »Face e Bene« Roma 1927. pp. 37—42; Gabrieli, 1936. p. 40.

⁶ Alba Medea, Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi, II, Roma 1939. p. 60; R. Carità, Bollettino, Roma 1961. p. 1—6.

⁷ M. Chatzidakis. L'art Byzantin, 1964. p. 227—228. fig. 160.

⁸ В. Ј. Бурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, Зборник радова византолошког института, књ. 5. Београд 1958. стр. 173—203.

⁹ В. Кораћ, Архитектонска концепција которске катедрале, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967, стр. 1—32.

¹⁰ С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, стр. 19, Т. VI и VII.

Ј Е Д Н О З А П А Ж А Њ Е

(Поводом Изложбе Средњовековне фреске у Србији, Македонији и Црној Гори, Галерија фресака, Београд 1971)

Годину 1971-ву Галерија фресака обележила је једним избором најчувенијих копија из њеног огромног фонда. Као и увек досад, и овом приликом тај избор је показао како наше старо сликарство у антологијској стилској заступљености сваки пут оставља исти утисак: незасићеност од гледања и поновљену радост од успостављања духовног додира са сваким спомеником или композицијом у њему. Чини се да је то један феномен (не, наравно, ограничен само на наше фреске) који није досадно уочен. Зато се нужно намеће упоређење с другим великим стилским целинама, с ренесансом, на пример, у којој се после Рафаила и Микеланђела појавио маниризам, јер се сматрало да је њихово дело непновљиво, а њихова савршеност недостижна. Иако принуђен да у строго омеђеним канонима сакралне уметности „имитира“ више но ико, наш средњовековни зограф није патио од маниризма, није му ни на ум падало да се стриктно држи формула најуспешнијег остварења његовог претходника. Оно што га је обавезивало — били су принципи и канонска правила а не имитирање нечијег готовог, макар и најсавршенијег дела.

У то се посетилац ове изложбе могао одмах уверити. Стојећи пред сликама из Свете Софије Охридске (Жртва Аврамова, Анђео из Вазнесења), Нереза (Оплакивање Христа и Скидање с крста) и Курбинова (Благовести) — морао је осетити да су велика снага израза, силовит смисао за узбудљиву и драматичну сцену и, упркос свим тим пренаглашеностима, непатворени смисао за истинитост — нешто највише што је у том погледу постигла „македонска ренесанса“. Помичући се даље испред Галеријиних копија и заустављајући се пред скупином из Студенице (Распеће, Стефан Првомученик, Јован Милостиви, Кирил Александријски, Јован Претеча), Милешеве (Успење, Скидање с крста, Богородице из Благовести, Сава и Симеон, Анђео на гробу, Краљ Владислав), Апостола из Пећи (Деисис, Богородица из Вазнесења, Исавр, Астије), Мораче (Рођење пророка Илије, Илију храни гавран) и Сопотана (Успење, Христово јављање женама, апостоли Петар, Павле и Тома, један мученик, група персонификованих грехова из Страшног суда) — морао је такође осетити да је, и поред понављања сижеа и манира у техници сликања, све друкчије. Изнад свега: дотад невиђена монументалност, а затим постепено прерастање у пластичан израз, окретање ка све чистијој колоритности — да у последњем споме-

нику згусну у синтезу свих врлина монументалног византијског сликарства.

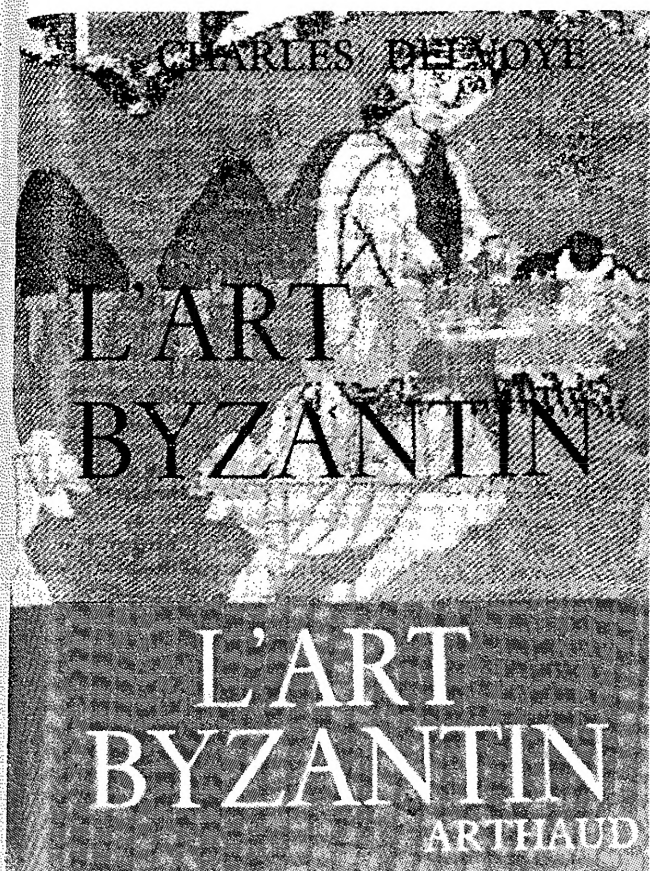
Ни тада иза Сопотана није у нас уследио маниризам. Оно што је дошло — палеологовски стилови — слике из Светог Климента Охридског (Издајство Јудино, Јаковљез сан), из Богородице Лзвишке (Богородица с Христом, Варвара, портрети Немањића), из Бањске (Богородица с Христом), из Краљеве цркве (Рођење Христово и Рођење Богородице, Вавдење), из Никите (Истеривање из храма), из Старог Нагоричина (сцене из Христових „страсти“ и Борбе убија аждају) и из Грачанице (портрети Немањића, Претеча, део из Страшног суда) — ништа не губи на свежини, занимљивости и оригиналности „понављајући“ сижеје и иконографска решења читавог тог покрета у уметности који се ширио од Никеје и Трапезунта у Малој Азији, преко Цариграда, Бугарске и Грчке све до нас, до Св. Петра у Бијелом Пољу као крајње западне тачке до које је доспео.

Могла би се ова наша шетња кроз одаје Галеријине изложбе наставити даље, застајкујући тако пред сликама из пећких цркава Св. Димитрија и Богородице, Беле цркве Каранске, Дечана, Лесноза, Псаче, Марковог манастира, Матејче, Андрејаша, Раванице, Љубостиње, Каленића и Ресаве, где су опет исти ликови из оба злвета, из апокрифних и хагиографских књига, из црквене и политичке историје — а да се не примети како с овом тако „благоглагољивом“ уметношћу нисмо осетили ни умор ни досаду од вечно истих светих лица en face кад су сами и en belle action кад су у друштву, представљених с много енергије, гестова, трпљења и сценских ефеката, иако из века у век упорно стају на иста места хијерархије оноемаљског царства.

Феномен о коме је реч бесумње је друкчији од онога што је изазван кад су уметници занемели пред апогејом високе ренесансе у Италији. Зато и не засићује и не обескуражује. Што то може да се каже — врлина је и све изложбе, коју су поставиле Јелица Илић и Нада Комненовић.

Лепо опремљен Каталог на срскохрватском, француском и енглеском језику, са Уводом Анике Сковран и корисним каталошким обавештењима Драгана Васиљевића, доприноси успеху изложбе.

Павле Мијовић



Charles Delvoye:

L'Art Byzantin

Edition Arthaud, Paris. 1967.

Collection »Art et Paysages« 27.

Na 460 strana, sa 220 crno-belih fotografija, 36 arhitektonskih planova i 4 reprodukcije u boji. Format 18×23,5 cm.

Шарл Делвоа, декан Факултета за филозофију и књижевност Слободног Универзитета у Брислу, где је професор византијске археологије, а исто тако предаје класичну и хришћанску археологију — један од оснивача Института за хришћанску историју на Бриселском Универзитету, којим управља од 1965 године, вршио је археолошка ископавања у Грчкој и Турској и редовно као гост држи предавања на Corsi di cultura sull' arte ravennate et bizantina у оквиру сарадње са Универзитетом из Болоње, написао је, после дугогодишњег рада, заиста капитално дело о византијској уметности.

Међу књигама које су у последње време у тако великом броју изашле, приручна и добро штампана књига Ш. Делвоа припада најбољим и најкориснијим свеобухватним делима о византијској уметности.

Јасно рапчлањена, течно написана и добро замишљена, ова књига даје један изванредан преглед проблема развоја византијске уметности од оснивања до пада Цариграда, при чему су обрађене све области уметности.

Захваљујући великој ерудицији и искуству, професор Ш. Делвоа успео је да сажме знања о овоме периоду, да избором података и јасним оценама очуваних уметничких дела живо прикаже свестрани развој ове уметности. Аутор разматра очуване споменике у свим областима царства и открива на њима колико заједничког толико и посебног, зависно од локалног античког наслеђа у свакој појединој области. За време више од хиљаду година Византија је штитила и сачувала један добар део грчко-римског наслеђа које је она пренела с једне стране словенским народима и Арапима а са друге Западној Европи. Прихватањем античког наслеђа у свему где је то хришћанском хуманизму било могуће, стварана је нова уметност чије одлике аутор систематски излаже кроз споменике архитектуре, сликарства и примењених уметности у разним покрајинама огромног царства, које

носе обележја особености произашлих из утицаја локалних, традиционалних облика, типичних за извесне провинције.

Уводна поглавља о историјској и културној ситуацији су не мање важна од основних историјско уметничких поставки у којима је најоригиналнији веома добро документован одељак о византијској архитектури. Анализирајући религиозну и профану архитектуру, идући од њихових стилских особености, аутор групише споменике хронолошки и према областима у којима су настали. Указујући на прожимања конструктивних и декоративних елемената у архитектури свих ових области, аутор упоредо описује развој функционално различитих типова споменика, и истиче значај и улогу Цариграда у стварању византијске архитектуре.

Говорећи о монументалном сликарству — мозаицима и фрескама, као и о иконама, минијатурама, скулптури и предметима примењене уметности, аутор систематски излаже токове развоја споменика и њихових сродности у земљама византијског подручја где је континуитет античких традиција у уметности присутан много више него на Западу.

Методолошки приступ писца материји, која је након увода и описа онога што је претходило византијској уметности: хришћанске уметности у источним провинцијама Царства пре Константина, изложена у четири главе књиге: I. Од оснивања Цариграда (324) до забране слика (године 720): стваралачке промене, II. Криза иконокласта (година 720—843), III. Врхунац: византијски класицизам, Македонска династија и заузимање Цариграда од Крсташа (834—1204) и IV. Ватре предвечерја: епсха латинског царства у Цариграду (1204—1261) и ренесанса Палеолога (1261—1453), иде за тим да се након испитивања особености појединих споменика и њихове међусобне зависности, целокупна ликовна уметност веже и сагледа у општим токовима културних и политичких збивања.

Завршавајући преглед византијске уметности аутор излаже у којој је мери византијска уметност утицала на Западну и Централну Европу. У последњем одељку — Византија после Византије, аутор истиче да је византијска уметност надживела државу за три добра века, цветајући по областима удаљеним од некадашње метрополе, као што су Крит, Света Гора, Молдавија и московска Русија чији су се цареви сматрали наследницима василевса, а своју престоницу гледали као трећи Рим.

Уз текст књиге дата су исцрпна објашњења и обавештења у Напоменама, Индексу и Библиографији, уз све већ поменути врлине систематичног излагања. Репродукције уметничких дела, одабране са укусом и смислом за састављање антологије најлепших остварења византијске уметности, много доприносе разумевању историје настанка ове толико распрострањене и разнородне уметности, још недовољно сагледане и схваћене.

Изврсна документација само доприноси да књигу професора Шарла Делвоа топло препоручимо као неопходан приручник за историју византијске уметности.

Аника СКОВРАН

Zographie

Revue d'art médiévale

N° 4, 1972

Editeur:

Galerie des fresques

Belgrade, Cara Uroša 20

Rédaction:

Anika Skovran et Milan Ivanović

Charles Delvoye

L'Art Byzantin

Editions Art et Paysages 1971

Collection Art et Paysages 37

480 pages, 220 ciro-beli 10-

3 — Rédaction: A propos du vingtième anniversaire de la Galerie des fresques

5 — Michelangelo Muraro: Les différentes phases de l'influence byzantine à Venise au XIV^e siècle

19 — Milan Ivanović: Le diptique de Ljubizde avec la Rencontre de Joachim et Anne, et l'Annonciation

24 — Mirjana Tatić — Đurić: Une grotesque de Ljeviša à Prizren

27 — Vojislav Jovanović: A propos d'une inscription dédicatoire au monastère de Banja

35 — Mara Harisijadis: Deux tétraévangiles serbes du XIV^e siècle à Leningrad et à Moscou

43 — Anika Skovran: Une oeuvre inconnue du peintre Jean Apakas

54 — Anika Skovran: L'iconostase de l'église de st. Nicolas à Podvrh et Maître Cosme

63 — Petar Momirović: Deux icônes italo-crétoises dans l'église de l'Ascension à Novi Sad

68 — Radomir Stanić: Les portraits sculptés des donateurs et des maîtres sur les églises du XV^e au XVII^e siècles situées en Serbie occidentale et au Sandžak

76 — Anika Skovran: Les fresques récemment découvertes dans l'église de st. Luc à Kotor

78 — Pavle Mijović: Un aperçu à propos de l'Exposition des fresques médiévales en Serbie, Macedoine et Montenegro, Belgrade 1971.

Livres

79 — Anika Skovran: Charles Delvoye, L'art byzantin

